

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV BLÍZKÉHO VÝCHODU A AFRIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Martina Buchlová

**METODY IMAGINACE V EGYPTSKÉM FILMU**

*THE METHODS OF IMAGINATION IN EGYPTIAN CINEMA*

**Praha, 2011**

**vedoucí práce: Doc. PhDr. František Ondráš, Ph.D.**

## **Poděkování**

Za neocenitelnou psychickou i fyzickou podporu bych chtěla poděkovat rodině a přátelům, bez nichž bych tuto práci nikdy nedokázala dokončit, natožpak odevzdat. Především ale děkuji docentu Ondrášovi za trpělivost, flexibilitu a všechny cenné rady a připomínky.

## **Prohlášení**

## Resumé

Tato diplomová práce se zabývá rozбором metod filmové imaginace v egyptské kinematografii, a to na filmové adaptaci románu *Bajna 'l-Qašrajn* laureáta Nobelovy ceny za literaturu Nagība Maḥfūze. K tomu využívá kombinaci naratologických, filmově-teoretických a neoformalistických postupů a své závěry dokládá ukázkami z románového textu a filmového obrazu.

Úvodní kapitola se věnuje rozvoji a významu egyptské kinematografie až do 60. let, kdy film vznikl, zmiňuje se o tvorbě režiséra filmu, Ḥasana al-Imāma, a zasazuje analyzovaný film do dobového kontextu. V této kapitole dále najdeme shrnutí děje románu a základní informace o jeho vzniku.

Další kapitola analyzuje převod narativních prvků románu do filmové podoby, věnuje se významovým posunům na úrovni syžetu a fabule a přenosu kardinálních funkcí, jak je popisuje Roland Barthes. Udává tak přehledně (i pomocí tabulky), jak se film konkrétně liší od románu po dějové stránce, které scény ve filmu nenajdeme, které byly pozměněny a které naopak přidány.

V následující kapitole se přesunujeme k rozboru převodu nenarativních prvků, čili těch prvků románu, jež se netýkají přesně jeho děje a jako takové vyžadují k převodu na filmové plátno určitou tvůrčí invenci. Jedná se o ztvárnění času a místa děje, zobrazení jednotlivých hlavních postav a převedení zásadních tematických motivů, konkrétně víry a nacionalismu.

Poslední kapitola jádra práce se zabývá rozбором formálních prvků filmu: analyzuje filmovou syntax (pohyby kamery, střih), hudbu a zvukovou stopu všeobecně (hudební motivy, dichotomie diegetické a nediegetické hudby) a zejména pak všechny 4 prvky mizanscény a z této analýzy se pak snaží vyvodit závěry ohledně funkce uvedených formálních postupů v rámci adaptace románového textu.

Výsledky dílčích rozborů jsou pak shrnuty v závěru práce, kde se opět srovnávají s egyptskou kinematografií 60. let. Došli jsme k závěru, že film *Bajna 'l-Qašrajn* nedosahuje vyjímečného statusu své předlohy na poli literatury, ale románový materiál upravuje směrem k nacionalističtějšímu a diváctějšímu vyznění.

## Summary

This thesis looks into the methods of imagination in Egyptian cinema through in-depth analysis of the film adaptation of the Nobel Prize Winner Nagīb Maḥfūẓ's novel *Bajna 'l-Qaṣrajn*. For the analysis, combined approaches of narratology, film theory and neo-formalism have been used. All the observations and conclusions are supported by evidence in form of extracts from the novel and/or stills from the film.

The initial chapter gives a brief account of the history and tendencies of Egyptian cinema from its beginnings to the 1960's, when the analysed film was shot. It also sums up the career of the film's director, Ḥasan al-Imām, and puts the film into the appropriate context. Furthermore, this chapter lists the storyline of the novel and mentions a few basic facts about its inception.

In the next chapter, the transfer of narrative features of the text into film is being discussed, using the model of cardinal functions by Roland Barthes. A table gives precise account of the narrative elements which were transferred to the film and those which were not or were subject to considerable changes.

The following chapter deals with the transfer of the novel's non-narrative elements (whose adaptation to the new medium requires a more inventional approach), such as description of the time and place of the novel's setting, the key figures of the novel and both their inward and their outward characteristics and the transfer of some important themes of the novel – namely nationalism and religion.

The last chapter of the core part of the thesis analyses the formal elements of the film. It starts with the film's syntax (camera movements, cuts) and moves on to the soundtrack (leitmotives, diegetic/non-diegetic sound) and the elements of *mise-en-scène*, seeking to discover connections between the formal elements used and the features of the novel they represent.

The results of the individual analyses are summed up in the conclusion, where they are yet again juxtaposed against the Egyptian cinematography of the 1960's. We reached the conclusion that the film *Bajna 'l-Qaṣrajn*, unlike the novel, does not reach above average in its contemporary context – the film manipulates the novel's matter towards mainstream qualities and enhances the theme of nationalism.

**Klíčová slova:**

egyptská kinematografie, moderní egyptská próza, filmové adaptace literárních děl, Nagīb Maḥfūẓ, Ḥasan al-Imām, *Bajna 'lQaṣrajn*

**Keywords:**

the cinema of Egypt, modern Egyptian literature, film adaptation, Nagīb Maḥfūẓ, Ḥasan al-Imām, *Bajna 'lQaṣrajn*

# Obsah

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. PŘEDMLUVA.....</b>                                    | <b>8</b>  |
| <b>2. ÚVOD.....</b>   | <b>10</b> |
| 2.1 KONTEXT VZNIKU FILMU.....                               | 10        |
| 2.2 ROMÁN BAJNA ‘L-QAŞRAJN – PŘEDSTAVENÍ A SHRNUÍ DĚJE..... | 13        |
| <b>3. ADAPTACE NARATIVNÍCH PRVKŮ.....</b>                   | <b>17</b> |
| 3.1 VE FILMU POZMĚNĚNÉ KLÍČOVÉ BODY.....                    | 23        |
| 3.2 PŘIDÁVÁNÍ SCÉN.....                                     | 25        |
| 3.3 PŘEVOD DIALOGŮ.....                                     | 26        |
| <b>4. ADAPTACE NENARATIVNÍCH PRVKŮ.....</b>                 | <b>27</b> |
| 4.1 ČAS A MÍSTO DĚJE.....                                   | 27        |
| 4.2 POSTAVY.....  | 30        |
| 4.2.1 <i>AS-SAJJID AĤMAD ‘ABD AL-GAWWĀD</i> .....           | 30        |
| 4.2.2 <i>AMĪNA</i> .....                                    | 35        |
| 4.2.3 <i>JĀSĪN</i> .....                                    | 38        |
| 4.2.4 <i>FAHMĪ</i> .....                                    | 41        |
| 4.2.5 <i>CHADĪGA A ‘Ā’IŞA</i> .....                         | 44        |
| 4.2.6 <i>KAMĀL</i> .....                                    | 46        |
| 4.2.7 <i>MARJAM</i> .....                                   | 48        |
| 4.3 DOMINANTNÍ MOTIVY.....                                  | 49        |
| 4.3.1 <i>NACIONALISMUS</i> .....                            | 49        |
| 4.3.2 <i>VĪRA A NÁBOŽENSTVÍ</i> .....                       | 50        |
| <b>5. FORMÁLNÍ FILMOVÉ PROSTŘEDKY.....</b>                  | <b>53</b> |
| 5.1 SYNTAX.....   | 53        |
| 5.2 HUDBA A ZVUK.....                                       | 54        |
| 5.3 MIZANSCÉNA.....   | 56        |
| 5.3.1 <i>HERCI</i> .....                                    | 56        |
| 5.3.2 <i>KOSTÝMY A MAKE-UP</i> .....                        | 58        |
| 5.3.3 <i>SCÉNA</i> .....                                    | 60        |
| 5.3.4 <i>OSVĚTLENÍ</i> .....                                | 65        |
| <b>6. ZÁVĚR.....</b>  | <b>69</b> |
| <b>7. BIBLIOGRAFIE.....</b>                                 | <b>71</b> |
| 7.1 <i>PRIMÁRNÍ PRAMENY</i> .....                           | 71        |
| 7.2 <i>SEKUNDÁRNÍ PRAMENY</i> .....                         | 71        |
| 7.3 <i>INTERNETOVÉ ZDROJE</i> .....                         | 73        |
| <b>8. SEZNAM PŘÍLOH.....</b>                                | <b>73</b> |

# 1. Předmluva

Zatímco česká věda (ať už arabistika či filmová věda) se arabskému filmu věnuje jen velice okrajově, ve světě už několik publikací věnujících se tomuto tématu vyšlo (za pozornost stojí zejména publikace Violy Shafík a Eriky Richter). Většinou se ale jedná o historiografické studie a monografie, s větší či menší stručností shrnující vývoj arabské (většinou konkrétně egyptské, viz níže) kinematografie od jejích počátků do současnosti. Zahrnují výčty historicky, kulturně či umělecky významných filmů, tvůrců a herců, zmiňují nejdůležitější žánrové tendence v kinematografii, opakující se témata a motivy a zabývají se celkovou kulturněpolitickou situací filmového průmyslu. Co je ve všech těchto studiích opomenuto, je „imaginace egyptské kinematografie“, čili nejužívanější postupy filmového jazyka a formální stránka filmů.

Formální a neoformalistické analýze filmů se v současné době nejvíc věnují David Bordwell a Kristin Thompsonová, kteří se tímto analytickým postupem od 90. let vymezují vůči do té doby převládajícím interpretativním analytickým postupům, zabývajícím se převážně hledáním symptomatických významů, opomíjejícím filmovou formu a v konečném důsledku se většinou dopátrávším k předem určenému závěru [Stam, 2000: 195]. Moderní, z větší části na neoformalismu založené postupy analýzy se pak zabývají jak formou, tak obsahem filmu a usilují o nalezení celkové koncepce filmu.

Pojem celkové koncepce samozřejmě lze uplatnit i na celkovou koncepci filmové adaptace literárního díla. Tato oblast se od druhé poloviny 90. let těší vzrůstajícímu zájmu filmových teoretiků, jak dokazují četné monografie<sup>1</sup> zabývajících se jednak teoretickými postupy analýzy, jednak praktickou stránkou filmové adaptace a v neposlední řadě i případovými studiemi konkrétních filmových adaptací (převážně mainstreamových hollywoodských filmů). Ačkoli hollywoodské a v posledních několika letech stále častěji i vysokorozpočtové čínské filmy jsou objektem těchto analýz takřka neustále a v případě některých literárních adaptací i opakovaně<sup>2</sup>,

---

1 Cartmell - Whelehan (1999)  
McFarlane (1996)  
Naremore (2000)  
Thompson (2003)

2 Film *Cape Fear* Martina Scorseseho z roku 1991 podle povídky Johna D. MacDonalda *The Executioner* je předmětem případových studií téměř ve všech konzultovaných publikacích.



menšinové kinematografie zemí Blízkého Východu a Afriky, Latinské Ameriky či východní Evropy jsou z tohoto hlediska opomíjeny. Toto zanedbání je obzvláště zarážející, vezmeme-li v úvahu důležitost, jaké se v těchto zemích (v Egyptě obzvláště, viz níže) literární adaptace těší.

Má studia arabistiky a filmové vědy mi poskytují ideální příležitost pokusit se tuto mezeru ve výzkumu zaplnit. Egyptskou filmovou imaginaci mohu prozkoumat nejen z hlediska formální stránky filmového jazyka a srovnávací naratologické analýzy, ale i s ohledem na dobový a literární kontext, jenž hrál pochopitelně neoddiskutovatelnou roli při vzniku analyzovaného románu i filmu.

## 2. Úvod

### 2.1 Kontext vzniku filmu

Žádný film nelze analyzovat, aniž bychom ho zařadili do kontextu dobové kinematografie. Egyptská kinematografie již od počátků filmového průmyslu ovládala trh všech arabských zemí<sup>3</sup>, a to i přesto, že mnohdy čelila nařčením z komerčnosti a dokonce plagiarismu [Leaman, 2001: 23], nejspíš díky zálibě Egyptanů v nepřiznané, ale očividné adaptaci známých děl světové kinematografie a literatury<sup>4</sup>. Mezi lety 1924

---

3 Dominantní postavení egyptské kinematografie a kultury vůbec v rámci moderních dějin arabských zemí pramení především z neustálého vlivu evropských mocností, jemuž egyptská kultura zejména od počátku 19. století podléhala. První zásadní konfrontací se západní civilizací byla pro Egypt Napoleonova vojenská kampaň v roce 1798, jež Egyptany upozornila na jejich nezanedbatelnou ekonomickou a technologickou zaostalost a nekonkurenceschopnost ve vztahu k Evropě (zároveň však tříletý pobyt francouzských vojsk a jejich doprovodu z řad vědců, ekonomů a dalších odborníků znamenal pozitivní vliv na hospodářský a kulturní vývoj země). Celé 19. století pak proběhlo ve znamení snah o vytvoření Egypta po hospodářské stránce srovnatelného s Evropou (v první polovině 19. století šlo zejména o období vlády Muḥammada 'Alího po roce 1805, ke druhé vlně reformů došlo po roce 1863 za vlády chedíva Ismā'ila). Zájmy evropských mocností v Egyptě se vyostřily po otevření Suezského kanálu v roce 1869 a nárůstu egyptského státního dluhu v souvislosti s jeho vybudováním a provozem (dluh vyvrcholil v roce 1876 vyhlášením státního bankrotu). V reakci na tristní ekonomickou situaci země a rostoucí závislost na Velké Británii a Francii došlo v roce 1881 k převratu vedenému Aḥmadem Urābīm, jenž si vyžádal intervenci britské armády. Ta pak v Egyptě setrvala až do roku 1936. [Vatikiotis, 1992: 479-489]

S mocenskými a ekonomickými vlivy jdou zpravidla ruku v ruce i vlivy kulturní, proto se neustálá přítomnost agentů západních velmocí, ať už reformátorů pozvaných do země Muḥammadem 'Alīm, vojáků či diplomatů, zasloužila o pronikání evropské literatury a kultury vůbec na egyptskou půdu. Egyptští literáti se tak s touto kulturou již nesetkávali jen na studiích ve Francii a v Británii, ale i doma v Egyptě. Egyptská poezie se odpoutala od stále rigidnějších středověkých forem (za prvního moderního egyptského básníka je považován Maḥmūd Sāmī al-Bārūdī, 1834 – 1904), od 80. let vycházející arabská periodika (první z nich pod taktovkou křesťanských emigrantů ze Sýrie) se zasloužila o vznik moderního arabského jazyka a vznikla arabská povídka a posléze i román, vycházející zejména z francouzské a ruské realistické tradice. Vzhledem k tomu, že ostatní arabské země podobnými evropskými vlivy v rámci osmanské nadvlády vesměs nedisponovaly, tyto země ve svém kulturně-literárním vývoji za Egyptem zaostávaly jak kvantitativně, tak kvalitativně. Proto také nemohly poskytnout nástupu kinematografie tak úrodnou půdu, jako Egypt. [Vatikiotis, 1992: 480; srov. Oliverius, 1995: 7-12]

První promítání na arabské půdě tak proběhla v Alexandrii a v Káhiře již roku 1896 a od roku 1897 se v Cinématographe Lumière v Alexandrii konala pravidelná představení kinematografu. První egyptské kino otevřela v Káhiře francouzská společnost Pathé v roce 1906. Ačkoli k prvním projekcím došlo téměř ve stejnou dobu i v Tunisku a Alžírsku, tamější kinematografy doplatily na nepřipravenost a neochotu diváků, kteří nezajistili raným filmům návštěvnost srovnatelnou se situací v Egyptě. Popularita egyptského filmu ještě vzrostla s nástupem zvuku ve 30. letech, kdy Egyptané v žánru muzikálu využili celoarabskou proslulost egyptských pěveckých hvězd v čele s 'Umm Kulthum. [Shafik, 1996 – 21-22; srov. též Leaman, 2001: 23-25; Shafik, 2007: 4-5]

4 Mezi lety 1942 a 1992 vzniklo v Egyptě 192 adaptací amerických látek, často natolik domestikovaných pro egyptského diváka, že bylo původní dílo jen těžko k poznání. Ačkoli literární adaptace se těšily vyšší společenské prestiži a proto se jim věnovali talentovanější režiséři, povyšující tato filmová díla na úroveň umění, i některé předělávky amerických filmových hitů (vzniklé primárně pro komerční účely) dosáhly úspěchu u kritiků. Za zmínku stojí alespoň tři: *Lajla, bint al-aghniyā'* režiséra Anwara Wagdího (1946, adaptace *Stalo se jedné noci* Franka Capry), *Imra'a fi t-ṭarīq* režiséra

a 1999 vzniklo v Egyptě více než 2800 celovečerních filmů různých žánrů, [Leaman, 2001: 23] z toho 260 bylo mezi lety 1930 a 1993 adaptacemi arabských literárních děl i světové klasiky [Shafik, 1996: 163]. Egyptu se přezdívalo Hollywood na Nilu, nejen díky jeho vysoké filmové produktivitě, ale i proto, že místní filmový průmysl byl také založený na systému známých osobností (hollywoodský „star system“). Do roku 1952 se v Egyptě úspěšně vyvíjel studiový systém na základě amerického modelu. Prvním významným filmovým studiem bylo *Studio Misr*, založené roku 1935 z financí poskytnutých *Bank Misr*, další studia následovala – založením *Studia Misr* se také většina filmové produkce přesunula z Alexandrie do Káhiry. Do 50. let patřily mezi nejoblíbenější žánry melodramatické muzikály, grotesky a komedie a v menším rozsahu i beduínské filmy.

Film *Bajna 'l-Qaşrajn* vznikl v roce 1964, zaměříme se tedy blíže na egyptskou kinematografii 60. let. Po násirovském převratu v roce 1952 došlo v egyptské kinematografii k zásadním změnám. Stát začal do kinematografie čím dál víc zasahovat, v roce 1953 založil „*Nilskou společnost pro filmovou produkci a distribuci*“, v roce 1957 došlo k úpravě daňového zákona ve prospěch domácí produkce a založení „*Organizace pro filmové dotace*“ (přejmenována 1958 na „*Veřejnou egyptskou filmovou organizaci*“) a konečně v roce 1960 byla *Bank Misr* znárodněna a s ní i *Studio Misr*, všechna ostatní filmová studia a asi třetina všech kinosálů. První film pod „*Všeobecnou filmovou organizaci*“<sup>5</sup> (tak se společnost jmenovala po restrukturalizaci) měl premiéru v roce 1963. Znárodnění ale filmu nepomohlo – od roku 1963 produkce klesala jak kvantitativně (v roce 1967 vzniklo nejméně filmů od roku 1940), tak kvalitativně (po umělecké i technické stránce) – aby stát neprodělával na zahraničních trzích, musela se zestátněná kinematografie řídit stejnými pravidly jako kinematografie komerční, používala tedy zavedené dějové i obrazové šablony a osvědčené hvězdné herece a režiséry<sup>6</sup>. Někteří tvůrci s umělečtějšími ambicemi dokonce emigrovali a

<sup>5</sup> 'Izz al-Dīn zu-l-Fiqāra (1958, adaptace *Souboje na slunci* Kinga Vidora) a *Ḍarbit Šams* režiséra Moḥammada Chāna (1980, adaptace *Zvěštiny* Michelangella Antonioniho). [Leaman, 2001: 72]

5 Při českém překladu jsme vycházeli z anglických názvů institucí uvedených v [Laeman, 2001: 28]: *al-Nīl society for film production and distribution*, *Organization for Film Aid*, *Public Egyptian Film Organization*, *General Film Organization*; původní arabské názvy se nepodařilo zjistit.

6 Herci byli často obsazováni podle zavedených typů, hráli tak v podstatě stále stejné postavy. První generace filmových hvězd přešla k filmu z ostatních sfér zábavního průmyslu – z divadla nebo z hudby. Proto se také ve filmu nejdříve proslavili divadelní komici jako Nagīb al-Riḥānī ve 30. a 40. letech a divadelní trio „*Thulāthīja adwā' al-masrah*“ v 60. a 70. letech – každý z herců obvykle představoval specifický typ komické postavy. Výsadní postavení měli zpěváci jako 'Abd al-Ḥalīm Ḥāfīz a 'Umm Kulthūm, nebo tanečnice jako Tahīja Karioka. Každá herečka pak patřila buď k typu starostlivé matky, k typu ctnostné trpící dívky, nebo svůdné femme fatale. Mezi mužské herecké typy pak kromě komika patřili romantičtí milovníci (Omar Šarīf), silní, maskulinně působící gangsteři a

natáčeli v zahraničí (Jūsūf Šāhīn a Henri Barakāt v Libanonu a Tawfīq Šālih v Sýrii). Ačkoli v jiných arabských zemích, zejména v Sýrii a Alžírsku, vedlo znárodnění kinematografie v období časově korespondujícím se světovými novými vlnami ke vzniku směru „*kinematografie třetího světa*“ (*Third Worldist Cinema*), jenž dával vznik politicky angažovaným, antikoloniálním a modernistickým filmům, v Egyptě v jeho důsledku vývoj spíše ustrnul na mrtvém komerčním bodě, k dalšímu kvalitativnímu vzestupu došlo ve zdejší kinematografii až po opětovné privatizaci odvětví v roce 1971, kdy se egyptský nový realismus stal i v zahraničí uznávaným filmovým proudem.

V 60. letech vznikaly v Egyptě zejména žánrové filmy. Zatímco beduínský žánr tou dobou už v podstatě zmizel, na výsluní se dostaly muzikálové komedie, thrillery, gangsterské filmy a špionážní filmy. Několik režisérů (zejména Šāhīn, Šālih a Šalāh Abū Sajf) se snažilo přiblížit vlně *Third Worldist Cinema* a svým realistickým přístupem dosáhlo uznání za hranicemi Egypta.<sup>7</sup>

Trvalé popularitě se v Egyptě vždy těšily i filmové adaptace literárních děl soudobých egyptských autorů, a to již od roku 1930, kdy vznikl film *Zajnab* podle stejnojmenné literární předlohy Muḥammada Ḥusajna Hajkala. Od té doby počet literárních adaptací stabilně rostl, došlo na většinu významných egyptských autorů, zfilmováni byli Tawfīq al-Ḥakīm (*Rusāsa fi-l-Qalb*, 1944, režie Muḥammad Karīm), Jūsuf Idrīs (*al-Ḥarām*, 1965, režie Henri Barakāt), Iḥsān 'Abd al-Quddus (*al-Banāt wa-l-ṣajf*, 1960, režie Šalāh Abū Sajf) a mnoho dalších. Výsadní postavení mezi všemi těmito autory zaujímal díky svému realistickému stylu právě Nagīb Maḥfūz<sup>8</sup> – v Egyptě bylo zfilmováno 38 z jeho povídek a románů [Leaman, 2001: 70], a to takovými režiséry, jako Šalāh Abū Sajf, Kamāl al-Šajch, Ḥusajn Kamāl nebo Jūsuf Šāhīn.

Režisér snímku *Bajna 'l-Qaṣrajn*, Ḥasan al-Imām (1919 – 1988), se soustředil téměř výhradně na populární kinematografický střední proud a jeho specialitou byla muzikálová melodramata, v nichž často účinkovaly břišní tanečnice<sup>9</sup> [Richter, 1974: 37-

padouši (Stéphane Rosti), mladí odvážní muži z pracující třídy (Aḥmad Zaki) a podobně. Všechny typy postav jasně podléhaly binární opozici dobra a zla, ctnostného a hříšného. [Leaman, 2001: 42-44]

7 Šāhīnův film *Iskandarīja lī?* byl v roce 1979 oceněn na festivalu Berlinale zvláštní cenou poroty, filmy Šalāha Abū Sajfa *Al-Waḥš* (1954) a *Šabāb emrā* (1956) byly zařazeny v soutěžní sekci mezinárodního filmového festivalu v Cannes a film *Al-Fatāwa* (1957) soutěžil na Berlinale. Film Tawfīqa Šāliha *Al-Machdu'un* získal hlavní cenu na festivalu v Kartágu v roce 1973.

8 Maḥfūz se však na egyptské filmové produkci podílel nejen pasivně jako autor zfilmovatelné literatury, ale i aktivně: zejména ve 40. a 50. letech sám napsal desítky původních filmových scénářů (z toho 9 jen ve spolupráci s Abū Sajfem [Leaman, 2001: 90]) a mezi lety 1966 a 1968 dokonce působil na egyptském ministerstvu kultury jako ředitel Egyptské státní filmové společnosti [Oliverius, 1995: 76].

9 Břišní tanečnice se již od 20. let objevovaly ve většině egyptských filmů. Ve 40. a 50. letech tak tanečnice jako Taḥīja Karioka povýšily břišní tanec v očích široké veřejnosti na důstojnou uměleckou

38, srov. též Leaman, 2001: 56]. Byl také jedním z nejproduktivnějších egyptských režisérů s filmografií zahrnující 90 celovečerních filmů natočených v období mezi lety 1947 – 1986. Většina jeho filmů byla melodramaticky zaměřená a jejich zápletky spoléhaly na ženskou svůdnost a morální zranitelnost [Leaman, 2001: 99]. Největšího úspěchu dosáhl v roce 1972 muzikálem *Chāllī bālak mi Zūzū*. Jeho melodramatický styl se vyznačoval opulentními scénami, zejména v muzikálu *Šaḫīqa al-Qibṭīja* (1963), životopisném filmu o slavné břišní tanečnici z 19. století. *Bajna 'l-Qaṣrajn* není jedinou literární předlohou, již al-Imām zfilmoval. K druhému dílu *Trilogie*, *Qaṣr aš-Šawq* (1967), si dokonce sám napsal scénář a i jeho poslední film z roku 1986, *Asr l-Ḥubb*, je vlastně adaptací Maḥfūzovy předlohy. Pokud chceme *Bajna 'l-Qaṣrajn* žánrově zařadit, zjistíme, že se ze všeobecného kontextu režisérovy tvorby nijak nevymyká. Pojí se zde prvky historického a politického filmu a také dobově nezbytného<sup>10</sup> melodramatu. Dalo by se říct, že v první polovině filmu převažují melodramatické prvky, ve druhé nabývají na síle ty politické; dějové otázky však detailně rozebereme níže.

## 2.2 Román *Bajna 'l-Qaṣrajn* – představení a shrnutí děje

Román *Bajna 'l-Qaṣrajn* je první částí „*Káhirske trilogie*“ (*Ath-Thulāthīja*) nejznámějšího egyptského spisovatele Nagība Maḥfūze, prvního arabského laureáta Nobelovy ceny za literaturu (1988). *Trilogie* popisuje egyptské společenské a politické klima a jeho změny na osudech tří generací jedné káhirské rodiny (od roku 1917 do roku 1944). Přestože Maḥfūz *Trilogii* dokončil již v roce 1952, první díl vyšel kvůli revoluci, k níž došlo několik měsíců po dopsání, až o 4 roky později, zbylé dva pak v roce následujícím. Již s vydáním prvního dílu bylo odborné veřejnosti jasné, že se jedná o výjimečnou kulturní událost [Somekh, 1973: 106]. Kniha nejenže detailně a živě popisuje každodenní život v Káhiře, rodinné rituály, obchodní praxi, mezilidské vztahy a postoj k náboženství a politice, ale toto všechno podává jen tak mimochodem v rámci čtenářsky atraktivního děje.

---

formu. Vzhledem k tomu, že filmy obsahující taneční vystoupení si mohly být jistě diváckým úspěchem a že filmové tanečnice zpravidla dosáhly úspěchu i jako břišní tanečnice mimo film, se tyto scény v egyptské kinematografii objevovaly stabilně až do konce 70. let [Leaman, 2001: 43].

10 Ḥasan al-Imām se může pyšnit přezdívkou „mistr melodramatu“ - i v 70. letech, kdy už žánr melodramatu upadal, byl jediný, kdo ještě dokázal v tomto žánru natočit mírně sofistikovanější a hlubší filmy. Zlatý věk melodramatu spadal do období od 30. do 60. let 20. století, kdy se tento žánr úspěšně mísil s muzikály, gangsterskými filmy i komediemi. [Leaman, 2001: 54-57]

Ústřední postavou románu je As-Sajjid Aḥmad (dále jen SA), asi pětáctýřicetiletý obchodník, jenž se svou rodinou žije v domě v ulici Bajna 'l-Qaṣrajn. S manželkou Amīnou, (s první ženou se rozvedl, protože se odmítala podříditi jeho striktním domácím normám), má čtyři děti: syny Fahmīho a Kamāla a dcery Chadīgu a 'Ā'īšu. Syn z prvního manželství, Jāsīn, žil až do svých devíti let s matkou, potom se přestěhoval k otci a Amīně.

SA trvá na přísné rodinné disciplíně, všichni členové jeho domácnosti ho musí bezvýhradně poslouchat a jakékoli odchylky se přísně trestají. Doma se prakticky nikdy neusmívá a v rodině vzbuzuje jen kombinaci posvátné hrůzy a obdivu. Jeho rodina ale (kromě Amīny, jež se již dvacet let každou noc probouzí, aby ho přivítala při návratu z nočních toulek) nemá tušení, že za zdmi domu vede SA čilý společenský život, s přáteli, jež neustále oblažuje vytříbeným smyslem pro humor a dokonalým pěveckým hlasem, navštěvuje kavárny, pije víno a často střídá milenky z řad různých zpěvaček a tanečnic (v první polovině románu se rozejde se zpěvačkou Galīlou a začne nový vztah s mladší Zubajdou, později se sblíží i s ovdovělou sousedkou Umm Marjam).

Amīna, dcera šajcha (což jí v očích SA při sňatku dodávalo na hodnotě a spolehlivosti, obzvláště s ohledem na charakter jeho první ženy) je spokojená ve svém stavu absolutní podřízenosti manželově vůli, přestože jí po svatbě chvíli trvalo, než si na nový režim zvykla. Po celou dobu manželství jí nebylo dovoleno vyjít z domu, její jediný přímý styk s vnějším světem v průběhu dvaceti let představovalo několik návštěv u rodičů v manželově doprovodu a výhled z okna obývacího pokoje na ulici Bajna 'l-Qaṣrajn. Když je jednou patriarcha na obchodní cestě v Port Sa'īdu, nechá se dětmi přemluvit, aby se vydala v Kamālově doprovodu do mešity al-Ḥusajn, již celé ty roky toužebně pozoruje z okna. Návštěva mešity proběhne bez incidentu, ale na zpáteční cestě se Amīna připlete k dopravní nehodě a poraní si rameno. Zranění, jež jí na několik týdnů vyřadí z domácích prací, pochopitelně nemůže zatajit před manželem, a přestože si s dětmi připraví alternativní verzi nehody, jež by nezahrnovala Amīnino neuposlechnutí manželova rozkazu o nevycházení, nakonec mu není schopná zalhat a řekne pravdu. SA zareaguje překvapivě klidně, ale když se Amīna uzdraví, vypoví jí z domu k rodičům.

Podstatná část první poloviny románu se zabývá zasnubami a sňatky čtyř nejstarších dětí. Fahmī, osmnáctiletý student práv, je zamilovaný do sousedovy dcery Marjam, již často vídá na střeše sousedního domu. Když se konečně odhodlá požádat

otce (prostřednictvím Amīny) o povolení k zasnubám, ten odmítne s ohledem na to, že Fahmī ještě stále studuje a Marjam je starší než on. Fahmī se přesto rozhodne se s Marjam hned po dokončení školy oženit.

Šestnáctiletá ‘Ā’iša, mladší a krásnější z obou dcer, se každý den ve stejnou dobu nechává vidět za oknem jedním důstojníkem z místní policejní stanice. I jeho žádost o ruku je však patriarchou rezolutně zamítnuta, odmítá totiž provdat mladší dceru dřív než starší. A to i přesto, že dvacetiletá Chadīga už se naděje na sňatek téměř vzdala, protože, na rozdíl od vysoké, světlolase ‘Ā’iši s dokonalými rysy ve tváři a klidnou, mírumilovnou povahou, ona zdělila matčiny malé oči a otcův dlouhý nos, vlasy má obyčejné tmavé a kvůli neustálému slovnímu napadání ze strany ostatních členů rodiny (zejména Jāsīna) je uštěpačná a hádává.

Děti trpí matčinou nepřítomností v domě, proto se snaží ve věci angažovat co největší množství důvěryhodných lidí, jejichž přímluvu o Amīnin návrat by jejich otec uznal za dostatečnou. Sousedka Umm Marjam sice neuspěje, ale svou návštěvou položí základy budoucímu poměru se SA. Rodinná známá vdova Šawkatová pak rozhodnutí SA zviklá i díky tomu, že ho ze své vyšší společenské pozice (její rodina je tureckého původu) prakticky přinutí provdat ‘Ā’išu za jejího syna Chalīla. Amīna se pak musí vrátit kvůli svatbě. Chadīga se později provdá za Chalīlova staršího bratra Ibrāhīma, s nímž se seznámí, když jde rodina ‘Ā’išu navštívit v jejím novém domě, a tak obě sestry opět bydlí spolu. ‘Ā’iša brzy po svatbě otěhotní, ale vinou komplikací při porodu má její novorozená dcera slabé srdce a podle doktora se dožije maximálně dvaceti let.

Patriarchův nejstarší syn Jāsīn sdílí otcovy sklony k chlápnému životu, ale chybí mu jeho sebeovládání. Je posedlý ženami, nejnověji loutnistkou Zanubou (schovanka otcovy milenky Zubajdy). Když se mu ji konečně podaří získat, dostane se mu i vítaného bonusu – přistihne totiž SA se Zubajdou, čímž odhalí pravdu o jeho dvojím životě, a rozhodne se následovat jeho příkladu. Jeho nestálá povaha mu v tom však zabrání, když se vrací v noci domů a pokusí se znásilnit služku Umm Ḥanafī. Ta vykřikne, všechny probudí a SA se incident řeší tak, že Jāsīna ožení se Zajnab, dcerou jednoho ze svých přátel. Jāsīn kvůli manželství sice ukončí poměr se Zanubou, přesto ale nedokáže zachovat manželce věrnost. Jednou večer zaskočí na střeše Zajnabinu služku Nūr a Zajnab je přistihne při činu, opustí dům a později se s Jāsīnem rozvede.

Jāsīn žil až do devíti let se svou matkou, potom se přestěhoval k otci a až tam postupně porozuměl matčinu problematickému chování – nejen, že odmítala poslouchat

svého prvního manžela až do té míry, že se s ním rozvedla, ale během Jāsīnova dětství měla několik milostných afér – a začal ji za její amorálnost nenávidět. V průběhu románu se Jāsīn dozvídá, že matka plánuje další svatbu, a to ho staví do složité pozice jednak morálně (jeho matka má už tak dost diskutabilní pověst, čímž špiní i tu jeho), jednak ekonomicky – matčino manželství ohrožuje jeho budoucí dědictví. Jāsīn se snaží matce tento krok rozmluvit, ale neúspěšně. V závěru knihy matka umírá a Jāsīn zdědí dům v ulici Qaṣr al-Šawq.

Druhá polovina knihy je poněkud političtější než ta první. V důsledku nepokojů vyvolaných vyhnáním politického vůdce Sa’ada Zaghlūla rozbije před domem v ulici Bajna ‘l-Qaṣrajn tábor britská vojenská jednotka a SA vyhlásí v domě pro všechny zákaz vycházení. To má za následek jednak Jāsīnův střešní incident s Nūr (nevyhovovalo mu být neustále zavřený doma), jednak vyostření Fahmīho vztahu k Marjam – ta se totiž nechala vidět anglickým důstojníkem Julianem, dokonce mu přátelsky mávala. Kamāl, jenž celé situaci přihlížel, protože se s vojáky přátelil, o všem řekl Fahmīmu a zbytku rodiny během odpolední kávy a tím efektivně pohřbil veškeré Fahmīho přetrvávající naděje na sňatek s ní. Fahmī se tak začne naplno věnovat nacionalistickému hnutí, je zvolen členem studentského výboru a účastní se demonstrací.

Další konflikt nastupuje, když se během páteční návštěvy mešity o Fahmīho aktivitách v rámci výboru dozví SA. Jāsīn několik dní předtím na ulici poměrně přátelsky rozmlouval s anglickým vojákem, což bylo přihlížejícími vnímáno přinejmenším jako akt kolaborace s nepřítelem. Kvůli tomu jej pak v mešitě napadl rozzuřený dav pravověrných vlastenců, který se nechal uklidnit jedině ujištěním, že domnělý špion je jen bezúhonný bratr Fahmīho, velkého revolucionáře. SA, který sice s principy hnutí souhlasí, ale odmítá, aby se jej účastnila jeho rodina bez jeho vědomí, Fahmīho konfrontuje ihned po návratu domů, žádá, aby okamžitě přestal ve výboru působit a držel se jen svých studií a poručí mu, aby přísahal na Korán. Fahmī otci poprvé v životě vzdoruje a přísahu odmítne.

Román končí dnem Zaghlūlova propuštění, kdy se Fahmī pod vlivem všeobecného veselí s otcem usmíří, ale potom je zastřelen na mírové demonstraci oslavující vítězství, již pomáhal organizovat. V závěru poslední kapitoly patriarchu tři Fahmīho kolegové z výboru informují o jeho smrti a SA zdrceně opouští svůj obchod, aby tu zprávu mohl říct Amīně.



### 3. Adaptace narativních prvků

Zjištění, že dvouhodinový film se z hlediska syžetu od své téměř šestisetstránkové předlohy v mnohém liší, nevzní pravděpodobně vůbec překvapivě. Přesto je pro účel důkladné analýzy prostředků filmové imaginace nutné se těmito odchylkám věnovat.

Základem jak filmu, tak románu je chronologická narace. V románu samozřejmě najdeme několik drobných deviací od chronologického plánu ve formě rekapitulace uplynulých událostí, většinou prostřednictvím vnitřních monologů postav nebo jejich personalizovaných vzpomínek. Takto se například ve 2. kapitole románu seznámíme s patriarchovým nočním životem:

*„A pravda je, že jeho večerní radovánky po návratu domů neskončily, ale žily dál v jeho myšlenkách a srdci, jež je k němu přitahovalo silou neukojitelné chuti k životu. Jako by měl stále před očima skupinku známých a vybrané elity blízkých přátel a druhů, v jejímž středu se vyjímá další z jasných hvězd, jež čas od času osvítlí nebe jeho života...“<sup>11</sup>*

(str. 15)

a v 54. kapitole s Fahmího účastí na demonstracích:

*„...pak ho přemohly vzpomínky na jeho život, tak časně ráno po probuzení z hlubokého spánku, jenž byl důsledkem celkového duševního i tělesného vyčerpání. Nevěděl, zda se z tohoto spánku probudí následujícího rána ve své posteli, či zda už se neprobudí nikdy. Nevěděl to on ani nikdo jiný. Smrt procházela křížem krážem ulicemi Káhiry a tančila na nárožích...“*

(str. 410)

Ve filmu je téma chronologičnosti mírně problematičtější. Film vůbec nepoužívá prostředky, jako jsou představy, snové sekvence nebo „flashbacky“. Události, jež se staly chronologicky před dobou, v níž se děj filmu odehrává, si divák musí vyvodit z chování postav a z jejich občasných narážek na minulost a události, jež se autor knihy rozhodne čtenáři odhalit až v určitou dobu, sledujeme ve filmu již od jejich počátku.

---

<sup>11</sup> Všechny ukázky z románu jsou uvedeny v mém vlastním překladu, číslo stránky odpovídá vydání: MAḤFŪZ, Nagīb (2005): *Bajna 'l-Qaṣrajn*. al-Qāhira: Dār aš-Šarq. ISBN 977-09-1491-6.

Zde máme na mysli zejména Fahmīho zapojení do organizace demonstrací v rámci egyptské revoluce, které ve filmu vidíme již ve druhé scéně, zatímco kniha tuto část Fahmīho života odhaluje až ve své závěrečné části. Fahmīho politická dráha je tak ve filmu jednou z nejdůležitějších, potažmo tou nejdůležitější dějovou linií, zatímco v knize je to jen další z osudů členů rodiny.

Ve filmu ale hlavně najdeme jednu podstatnou odchylku nejen od předlohy, ale i od její chronologické narace – celý film je rámován jednáním SA, směřujícího se s Fahmīho smrtí. První scéna zde totiž není nic jiného, než adaptace závěru poslední kapitoly knihy (**obr. 1–4**). Je však nutno přiznat, že pokud měl režisér opravdu v úmyslu podat *Bajna 'l-Qašrajn* jako retrospektivní vyprávění z patriarchovy perspektivy, bylo by záhodno na ten časový skok alespoň upozornit. První scéna filmu ukazuje jen jeho zdrcený příchod domů a bez jakéhokoli syntaktického upozornění (zatmívačka, prolínačka) na ni ostrým střihem navazuje scéna s Fahmīm. Divák tak má všechny důvody domnívat se, že první scéna tu druhou i v ději chronologicky předchází, a na to, že se jedná o retrospektivní naraci, nemusí vlastně nikdy přijít.



**obr. 1 - retrospektivní  
narace:** v první scéně filmu  
SA jde po ulici...



**obr. 2 - stále v první scéně SA  
prochází domem a vyjde do  
prvního poschodí**



**obr. 3 - v závěru filmu SA  
prochází obývacím pokojem**



**obr. 4 - a v polodetailu tváře  
je patrná návaznost na první  
scénu filmu**

Nápadnější než rozdíly v syžetu jsou však posuny, k nimž došlo při převodu románu na filmové plátno v rámci fabule. Děj románu, který všechny události vztahuje

k rodině a domovu, plyne pomalým, rovnoměrným tempem, po většině vyhocených nebo významných situací následuje období klidu, kdy se rodina opětovně dostává do normálu a Maḥfūz v něm systematicky popisuje, jak, či zda vůbec, se tato situace podepsala na rutinním chodu domácnosti, zejména pak na každodenním rituálu odpolední kávy (Káva se totiž pije, když SA není doma, což poskytuje ostatním členům rodiny ideální příležitost probrat všechny aspekty jejich životů, zajímavé zážitky každého dne atd. bez patriarchova nežádoucího vměšování).

Ve filmu tato klidová fáze chybí. Každodenní činnosti jako snídane či odpolední káva jsou v něm zobrazeny pouze jako podklad událostí, jež posunují děj kupředu – snídane se tak ve filmu objevuje pouze dvakrát, poprvé v úvodu filmu, kdy divák seznamuje s hierarchickým uspořádáním domácnosti a jejími jednotlivými členy, podruhé když Kamāl otcí snídani přesolí jako pomstu za Amīnino vyhnání (v knize tuto scénu vůbec nenajdeme, románový Kamāl by si tak závažný přestupek vůči domácí etiketě nedovolil). Film tak zobrazuje pouze dějotvorné události knihy (některé ještě přirostře) a se ztvárněním popisných detailů spoléhá na výrazové prostředky filmového obrazu (zejména na mizanscénu), díky čemuž je film z dějového hlediska výrazně dynamičtější a hutnější než román.

Nejvýraznější z úprav ve fabuli předlohy, k nimž muselo dojít kvůli dosažení této dynamičnosti, jsou ty, související s postavou Fahmīho – jeho prostřednictvím film do určité míry naplňuje schéma podvojnosti klasické hollywoodské narace<sup>12</sup>, jemuž knižní předloha rozhodně poplatná není a ani být nemůže. Jako filmový divák tu tak na pozadí příhod ostatních členů rodiny sledujeme Fahmīho revoluční snahy (nebezpečné

---

12 David Bordwell a Kristin Thompsonová definují klasickou hollywoodskou naraci jako kauzálně motivovaný řetězec (příčin a následků), v jehož centru stojí z pravidla hlavní hrdina, motivovaný touhou dosáhnout určitého cíle. Jeho úkony pak posouvají děj kupředu, a to většinou alespoň ve dvou vzájemně se proplétajících liniích: linii profesionálních ambicí a linii milostných ambicí. Hrdina musí pochopitelně překonávat překážky a řešit rozličné problémy, na závěr klasické narace pak dojde k vyřešení a uzavření všech doposud rozehraných zápletek. Klasická hollywoodská narace je nejpoužívanějším modelem současné světové kinematografie, jenž se etabloval již v počátcích narativního filmu a jako takový je aplikován ve všech světových kinematografiích.

*„Ve většině případů hlavní postava klasického hollywoodského filmu po něčem touží, její touha pak poskytuje hnací sílu dalšímu narativu. Tuto postavu můžeme nazývat cílově orientovaným protagonistou. Jeho cíle pak určují hlavní dějové linie.“* [Thompson, 2003: 23; můj překlad]

*„Klasický syžet obvykle představuje dvojitou kauzální strukturu, dvě linie zápletky: první linie se týká heterosexuální romance (chlapec/dívka, manžel/manželka), druhá linie zahrnuje nějakou jinou sféru – profesi, válku, poslání nebo misi, další osobní vztahy. Každá z linií pak má určitý cíl, překážky a klimax.“* [Bordwell, 1985: 157; můj překlad]

Nejedná se však o jediný a výlučný model, režiséři uměleckých a experimentálních filmů (Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, André Bresson) se mu buď vyhýbají, nebo jej strukturálně napadají.

noční výpravy, schůze, demonstrace), reprezentující zde profesní linii podvojně narace, a jeho vztah s Marjam jako osobní (romantickou) linii podvojně narace.

Ve světě románu by nepřicházelo v úvahu, aby se Fahmī s Marjam jakkoli stýkal, ani ve společnosti, natož pak v soukromí. Už to, že ji viděl bez závoje, zpochybňovalo její ctnost a důvěryhodnost. Ve filmu se však opakovaně schází na střeše, vedou spolu intimní hovory a v závěru filmu Fahmī dokonce políbí Marjam na tvář. Co se revoluční dějové linie týče, v knize ji sledujeme téměř výhradně z Fahmīho perspektivy – prostřednictvím jeho vzpomínek na minulé aktivity související s výbojem a jeho představ:

*„...Egypt znovu ožil jako nová země, jež si přivstala na válečné sněmy na náměstích s hněvem, jenž dlouho mlčel. A on [Fahmī] se vrhal mezi davy v opojení radosti a nadšení, jako ztracený člověk, jehož náhoda svede dohromady s rodinou po dlouhém odloučení...“*

(str. 414)

Ve filmu vidíme Fahmīho v akci a nutno dodat, že filmový Fahmī je od pohledu značně odvážnější, sebevědomější a ve výboru má důležitější funkci než jeho románový předobraz: přenáší a uchovává petice a letáky, na demonstracích není jen pasivním účastníkem, ale jedním z užšího kruhu organizátorů a v jednu chvíli ho dokonce Angličané pronásledují až do domu, který před zraky jeho majitele celý důkladně prohledají.

Ve fabuli samozřejmě dochází i k většímu množství dílčích změn, jejichž význam nejlépe osvětlíme, vrátíme-li se k dějové kostře románu: budeme-li vycházet z Barthesovy narativní analýzy [Barthes, 1977: 92], v každém narativu, bez ohledu na jeho formát, existují určité klíčové body („hinge points“), jež nesou kardinální funkce posunující děj dál. Změníme-li v této kostře jeden kloub, může výsledný děj vypadat úplně jinak. Při filmové adaptaci literárního díla se samozřejmě pozměnění detailů nevyhneme, záleží však na tom, aby celková struktura díla, základní řetězec příčin a následků, zůstal pokud možno zachován. Za klíčové body považuje Barthes a z jeho práce vycházející McFarlane taková místa v ději či činy postav, jež mají za přímý důsledek následující události<sup>13</sup>. Důraz je kladen na možnost alternativního výsledku

<sup>13</sup> „(...) jsou „klíčovými body“ narativu: tj. činy, jež popisují, vytvářejí možné alternativy v budoucím vývoji příběhu; v narativu tak vznikají „riskantní“ momenty a pro narativitu je nezbytné, aby čtenář

dané volby (například SA má možnost souhlasit s Fahmīho navrhovaným sňatkem s Marjam, ale rozhodne se proti tomu). Kdyby v adaptaci nějaký ze stěžejních bodů chyběl a nebyl adekvátně nahrazen, ohrožovalo by to logickou strukturu díla.

Následující tabulka zachycuje nejdůležitější klíčové body v románu (vzhledem k hlavnímu dějovému řetězci). Vedlejší události nebo události menšího významu, jež se do hlavního kauzálního řetězce knihy nijak zásadně nepromítnou (např. Kamāl přenášející vzkazy mezi Fahmīm a Marjam), zde uvedeny nejsou. Právý sloupec tabulky se pak zabývá tím, do jaké míry, či zda vůbec, byl daný klíčový bod v narativu filmu zachován. Tímto způsobem<sup>14</sup> můžeme přehledně porovnat narativní struktury obou děl. V *Bajna 'l-Qašrajn* sledujeme několik postav jednajících nezávisle na sobě, proto zde najdeme několik prolínajících se kauzálních řetězců, a ne každé dva klíčové body na sebe tedy přímo navazují.

|    | ROMÁN  | FILM  |
|----|--|---|
| 1  | Ā'iša sleduje oknem důstojníka   | zachováno   |
| 2  | Fahmī sní o Marjam   | zachováno   |
| 3  | Jāsīn pronásleduje Zanubu  | zachováno   |
| 4  | Zubajda navštěvuje SA, domlouvají se   | zachováno, jen se v obchodě ještě setká Zubajda s Galīlou |
| 5  | SA a Zubajda pořádají oslavu na začátek svého vztahu                                     | zachováno   |
| 6  | Jāsīn zjistí, že se jeho matka bude opět vdávat, chce jí to rozmluvit, ale ona odmítne   | zachováno   |
| 7  | Fahmī se chce zasnoubit s Marjam, SA odmítne   | zachováno   |
| 8  | Příbuzné Ā'išina důstojníka si chtějí Ā'išu prohlédnout, ale Amīna jim ukáže jen Chadīgu | není  |
| 9  | Fahmī jménem důstojníka žádá o Ā'išinu ruku, SA odmítne kvůli Chadīge                    | zachováno (jen ve filmu nejsou s důstojníkem přátelé)     |
| 10 | SA jede na služební cestu  | zachováno   |
| 11 | Amīna si vyjde do Al-Ḥusajn a má nehodu  | zachováno   |
| 12 | SA ji nechá uzdravit, pak ji pošle k rodičům   | SA ji rovnou pošle k rodičům                              |

*bral tuto možnost alternativního vývoje na vědomí. To, jak jsou klíčové body propojeny, čili "spoj mezi dvěma klíčovými body, má dvojí funkci – chronologickou a logickou".* [McFarlane, 1996:13-14; můj překlad]

14 Tuto metodu srovnání přenosu klíčových bodů narativu používá ve své knize Brian McFarlane [McFarlane, 1996: 112-115].

|    |  |   |
|----|--|---|
| 13 | Děti přemýšlí, jak SA obměkčit, ale všichni se ho bojí   | zachováno   |
| 14 | Kamāl jde za otcem do obchodu, aby ho přesvědčil, a uvidí ho usmívat se                                | není<br>(ale Kamāl jde do Al-Ḥusajn)  |
| 15 | Umm Marjam se u SA přimlouvá za Amīnu  | není  |
| 16 | Vdova Šawkatová se přimlouvá, pak žádá o 'Ā'īšinu ruku   | zachováno, ale žádá o obě dcery   |
| 17 | Jāsīn konečně získal Zanubu jako milenkou  | zachováno   |
| 18 | Jāsīn se dozvídá o otcově poměru se Zubajdou a zjišťuje, jaký je                                       | zachováno   |
| 19 | 'Ā'īšina svatba s Chalīlem<br>Galīlina konfrontace se SA<br>Jāsīn řekne Fahmīmu o otcově nočním životě | není – místo toho Jāsīnova svatba<br>zachováno<br>není                          |
| 20 | Jāsīn se pokusí znásilnit Umm Ḥanaḩ  | lze vyvodit, ale explicitně není  |
| 21 | SA se rozhoduje Jāsīna oženit  | zachováno, ale stalo se dříve   |
| 22 | U 'Ā'īši Chadīga poznává Ibrahīma  | není  |
| 23 | Jāsīnova svatba se Zajnab  | zachováno, ale viz 'Ā'īšina svatba (19)   |
| 24 | Chadīgina svatba s Ibrahīmem   | není  |
| 25 | Marjamin otec zemře  | není  |
| 26 | SA se stává milencem Umm Marjam  | není  |
| 27 | Wafd ve vyhnanství na Maltě  | zachováno   |
| 28 | Fahmī demonstruje  | zachováno   |
| 29 | Angličané rozbijí tábor před domem, SA nařídí zákaz vycházení  | zachováno   |
| 30 | Jāsīn znásilní Nūr   | zachováno jen částečně (jsou hned přerušeni Zajnab)                             |
| 31 | SA zruší zákaz vycházení   | zachováno   |
| 32 | Jāsīna přátelsky zastaví anglický voják a požádá ho o zápalky  | částečně zachováno (nemá žádný důležitý význam vzhledem k naračnickému řetězci) |
| 33 | Zajnab odchází k rodičům   | zachováno   |
| 34 | Kamāl se spřátelí s Angličany  | zachováno   |
| 35 | Zajnab se chce rozvést   | zachováno   |
| 36 | Jāsīn v Al-Ḥusajn obviněn ze špionáže pro Angličany, zachrání ho Fahmīho pověst                        | není (místo toho vojáci pronásledují Fahmīho domů)                              |
| 37 | SA nutí Fahmīho, aby se vzdal aktivit ve výboru, ten odmítá  | zachováno   |

|    |   |  |
|----|---|--|
| 38 | Jāsīnova matka onemocní a zemře   | zachováno (ve filmu mu zemře v náručí)                                       |
| 39 | Kamāl při hře ve vojenském táboře zjistí, že Marjam flirtuje s Julianem a řekne to všem | zachováno (ale řekne to jen Fahmīmu, který jde okamžitě konfrontovat Marjam) |
| 40 | SA v noci zastaví vojáci a nutí zahazovat jámu  | zachováno (mírně odchylky, viz níže)   |
| 41 | 'Ā'īša rodí, s komplikacemi, dcera nebude žít dlouho                                    | není   |
| 42 | Sa'ad Zaghlūl propuštěn, chystá se oslavná demonstrace                                  | zachováno  |
| 43 | Fahmī a SA se usmířují  | není   |
| 44 | Fahmī na demonstraci umírá  | zachováno (odchylky)   |
| 45 | SA se odhodlává oznámit synovu smrt Amīnē   | zachováno (ale v první scéně filmu)  |

Jak vyplývá z tabulky, první polovina románu se zabývá především sňatky 'Ā'īši, Jāsīna a Chadīgy a Amīniným krátkým vyhnanstvím, druhá polovina pak komplikacemi, jež celé rodině přineslo anglické vojenské ležení v jejich ulici (a v širším slova smyslu i celá britská okupace). Z tabulky však nelze vyčíst v knize tak důležitá období klidu a rutinního chodu domácnosti, protože v těchto obdobích sledujeme spíše plynutí času než jakékoli změny či klíčové body, schopné ovlivnit další vývoj narativu.

Ze 45 klíčových bodů zachovává film téměř polovinu úplně doslovně (celkem dvacet jedna, počítáme ty klíčové body, jež nebyly nijak změněny), čtvrtinu (přesně dvanáct) zcela vypouští a někdy nahrazuje rozdílnými body přebírající funkce bodů původních (36, 14, 19) a čtvrtinu upravuje jiným způsobem.

### 3.1 Ve filmu pozměněné klíčové body

Téměř mizí postava Marjaminy matky (objevuje se jen v jedné scéně s Marjam v domě, jinak zde nemá žádnou roli) a celý s ní související kauzální řetězec – ve filmu o patriarchových milostných zvycích dodatečně vypovídá fakt, že měl dříve za milenkou Galīlu a teď přechází k Zubajdě, není třeba přidávat další ženy. Umm Marjam měla v románu i druhou narativní funkci, a to přimluvit se za Amīnu, zde ji však dokázala ve filmu zcela zastoupit vdova Šawkatová. Částečná absence této postavy tedy filmu z hlediska výstavby děje nijak neškodí, z hlediska co nejdůkladnějšího zachycení egyptské společnosti začátku dvacátého století tak, jak ji popisuje román, zde film však

trátí (chybí typ navenek spořádané ženy, jež se projeví jako amorální, a její skryté flirtování, jehož si je vědom pouze zkušený SA):

*„V záležitosti se objevil nový element, který neušel jeho bdělému vědomí. To jej zaznamenalo, jako měřicí stanice zaznamenává vzdálené zemětřesení bez ohledu na to, jak zanedbatelné síly dosahuje. Zdálo se mu, že když říkala: „Jste pro mě jako bratr,“ její hlas byl plný něhy a medu, a když dodala: „Ale jste mi dražší než bratr,“ její hlas vyzářoval vřelou náklonnost, jež ostýchavé atmosféře v místnosti dodala příjemnou vůni.“*

(str. 259)

V adaptaci nedojde ani na 'Ā'išin porod, ale, vzhledem k celkovému zaměření na Fahmīho a jeho aktivity, 'Ā'išin život poté, co opustila rodný dům, ztrácí na důležitosti. To samé platí o Chadīge.

Co se týče klíčových bodů důležitých pro zachování návaznosti centrálního řetězce, do filmu se nedostaly jen dva. Prvním z nich je nařčení Jāsīna ze špionáže (lze předpokládat, že by natáčení takové davové scény v mešitě bylo příliš náročné na realizaci), jehož funkci (odhalení Fahmīho) v řetězci přebírá výrazně akčnější scéna vojáků pronásledujících Fahmīho, jež je i podstatně nenáročnější na zfilmování a vystupuje v ní Marjam. Druhý z nich představuje Kamālovo orodování za Amīnu v otcově obchodě. Druhá uvedená scéna sice nepatří v knize mezi kauzálně nejnosnější, ale film ji mezi takové povyšuje právě jejím funkčním substitutem, jenž je zde nepopíratelně jedním z faktorů, přiměvších SA Amīně odpustit. Navíc tím, že se odehrává v mešitě, částečně kompenzuje absenci scény s obviněním ze špionáže, k němuž v románu došlo právě v mešitě Al-Ḥusajn.

Většina ostatních změn v hlavním kauzálním řetězci je pouze kosmetická, nijak nenarušující původní děj románu. Jediný další nápadnější posun je v záměně svateb – Ā'išina svatba se ve filmu sotva zmínila (vdova Šawkatová přišla SA oznámit, že se jeho dcery provdají za její syny, po incidentu s osolenou kávou a potrestáním Kamāla pak následuje sled scén vedoucích k návratu Amīny a vzápětí už si obě sestry šijí svatební šaty a z hlavní dějové linie mizí) a místo ní zde hraje hlavní roli v románu tichá a nenápadná svatba Jāsīnova.



### 3.2 Přidávání scén

Film se, jak je u adaptací běžné, nevyhýbal ani přidávání scén, jež v románu nenajdeme<sup>15</sup>. Kromě výše uvedených náhražek jiných klíčových bodů máme na mysli zejména větší počet scén týkajících se Fahmího a Marjam, ale dojde i na několik demonstrací, jež v románu explicitně popsány nebyly, a na nezbytná taneční čísla.

Nepřehlédnutelný je zejména posun týkající se samotného konce filmu. Jako většina filmů vyprávěných retrospektivně ani film *Bajna 'l-Qašrajn* nekončí přesně tam, kde začínal, ale prozkoumává děj i dál. S románovým patriarchou se rozloučíme ve chvíli, kdy vejde do domu s tím, že se chystá oznámit manželce, že je Fahmī po smrti, a při otevírání dveří slyší Kamāla zpívat:

*„Uvědomil si, že už je před domovními dveřmi, a natáhl ruku ke klepadlu. Pak si vzpomněl, že má v kapse klíč, tak ho vytáhl, otevřel dveře a vešel dovnitř...  
K uším se mu donesl Kamālův hlas, sladce zpívající:  
**Navštívte mne každý rok,  
nesmíte jen tak odejít.**“*

(str. 579)

Ve filmu jde divák se SA ještě dál. Jeho odhodlávání a zachmuřenost vidíme již v úvodních záběrech, jejich příčina je však objasněna až v závěru, kdy SA přistoupí k Amīně a řekne jí, co se stalo. Nejen, že se divákovi dostane příležitosti vidět naříkající Amīnu, ale ještě bude, narozdíl od čtenáře, svědkem Fahmího pohřbu a další demonstrace.

Většina klíčových bodů je do filmu přenesena i s odpovídajícími dialogy z románu, i když mírně zkrácenými a hovorovějšími (viz 3.3). Na rovině narace tedy film působí jako poměrně věrná, i když mírně okleštěná, adaptace. Větší výzvu než převod narativních prvků však pro autory filmových adaptací literárních děl vždy představovala adaptace prvků nenarativních.

---

<sup>15</sup> Přidávání scén se ve filmových adaptacích obvykle používá jako kompenzace prvků předlohy, jež nemohly být zachovány pouhým převedením do filmové formy. Většinou se jedná o scény dovysvětlující charakter či motivace postav (v knize stačí např. vnitřní monolog), případně scény, o jejichž proběhnutí v románu postačuje zmínka, ale film působí ucelenějším a sugestivnějším dojmem, pokud je zahrne (zejména monumentální scény, taneční čísla apod.) [McFarlane, 1996: 196].

### 3.3 Převod dialogů

V rámci adaptace narativních prvků stojí za to se zmínit i o převodu dialogů, neboť v této oblasti je egyptská kinematografie do určité míry specifická. Dialogy jsou jak v románové, tak ve filmové podobě tím prvkem, jenž zásadní měrou determinuje vývoj děje, jehož prostřednictvím se čtenář/divák dozvídá o postavách, jejich osobnostech, vzdělání a názorech, ale také tak získává informace o budoucím vývoji románového/filmového děje. V neposlední řadě pak dialog v obou médiích dokáže vystupňovat napětí. Vzhledem ke všem uvedeným společným charakteristikám filmového a knižního dialogu a k očividné nekomplikovanosti převodu dialogů z jednoho média do druhého by románové dialogy obvykle měly být tou částí díla, jež je nejsnadněji přímo adaptovatelná do filmové podoby.

Co se románových dialogů týče, přestože se Maḥfūz v době vzniku *Trilogie* už přibližoval svému živému a imaginativnímu jazyku tolik typickému pro pozdější období jeho tvorby a v přímé řeči objevíme i dialogy psané hovorovou arabštinou, většina dialogů v románu je stále spisovná. Na některých místech, zejména když se postavy vyjadřují k tragickým událostem nebo k politice, zní až uměle a s nádechem patosu [Somekh, 1973: 134].

Egyptská kinematografie se však již od počátků zvukového filmu soustředila na dialogy srozumitelné většinové veřejnosti, proto zde bylo zavedenou praxí točit filmy s dialogy v egyptské hovorové arabštině (kromě filmů s náboženskou a historickou tematikou, kde vyšší společenský status snímků a jejich postav diktoval užití spisovného jazyka [Leaman, 2001: 40]) a al-Imāmův snímek není výjimkou. Film je díky tomu nesrovnatelně hovorovější a pro egyptského diváka srozumitelnější než kniha. V románu se v dialektu vyskytuje jen několik textů písní, jež postavy buď zpívají (Kamāl v úplném závěru románu), nebo na jejich zpívání vzpomínají (otec, když se vrátí v noci domů a vybavuje si nejlepší momenty prohýřeného večera). Ve filmu se oproti tomu dialektem pyšní větší počet celých písní a pěveckých vystoupení a téměř všechny dialogy (i když samozřejmě najdeme i dialogy spisovné, zejména při oficiálních příležitostech, např. Fahmího vstupní přísaha do studentského výboru).

## 4. Adaptace nenarativních prvků

### 4.1 Čas a místo děje

Jak román, tak jeho filmová adaptace jsou pevně místně i časově zakotveny v káhirské čtvrti Gamālīja v době od 10. listopadu 1917 (po smrti sultána Ḥusajna Kāmila) do 8. dubna 1919 (den po skončení vyhnanství Sa'ada Zaghlūla) [Somekh, 1973: 210]. Ve filmu je ale časový rámec románu poněkud nejasný – popisuje jen výběr těch událostí z knihy, jež mají dějnosnou hodnotu, a klidová období přeskakuje<sup>16</sup>.

Ačkoli se významné epizodní události odehrávají i v patriarchově obchodě, v domě Šawkatovy rodiny v ulici As-Sukkarīja, v domě Jāsīnovy matky v ulici Qasr aš-Šawq, v domě Amīniny matky a v domě zpěvačky Zubajdy, děj románu i filmu se soustředí zejména na dům rodiny Aḥmada 'Abd al-Gawwāda v ulici Bajna 'l-Qaṣrajn. Rozdíl je však v tom, že o většině dějových zvrátů, k nimž došlo mimo tento dům, se v románu dozvídáme až prostřednictvím vyprávění postav či jejich vnitřních monologů, zatímco ve filmu, jehož výrazové prostředky postrádají kategorii gramatických časů, divák tyto události pochopitelně přímo sleduje.

Titulnímu domu se v knize dostane velice přesného popisu – od vstupního dvora s kuchyní přes první a druhé patro po střechu – v uspořádání domu se totiž odráží hierarchické uspořádání rodiny 'Abd al-Gawwād: otec se svou svrchovanou autoritou bydlí ve druhém patře, matka a synové v prvním, dcery v přízemí a služka na dvoře v kuchyni. I stupeň formálnosti denních rituálů rodiny se rozlišuje podle toho, ve kterém patře se odehrávají (formální snídaně, které se synové účastní s otcem, se podává v otcově druhém patře, zatímco neformálnější uvolněnější odpolední káva se pije v patře prvním).

Maḥfūẓův sugestivní popisný styl se nevěnuje jen titulnímu domu a výhledu z Amīnina okna, jediné části Káhiry, v níž se Amīna vyzná:

---

16 Z hlediska filmové imaginace lze plynutí času ve filmu zobrazit různými způsoby, většinou pomocí manipulace se zvukem [Bordwell – Thompson, 2010a: 294-298]. V *Bajna 'l-Qaṣrajn* se však objevuje pouze jeden standardní případ zobrazení plynoucího času, a to záběr na Amīnu „ve vyhnanství“ u matky (prodloužený záběr oknem se zoomem na čekající postavu tradičně zdůrazňuje délku čekání a uplynulou dobu).

*„Proto ji naplnil pocit uspokojení, jak tak stála u okna a její oči se upíraly chvíli na ulici Bajna ‘l-Qašrajn a chvíli směrem k zatáčce al-Churunfuš, tu zase k Hammām al-Sulṭān a na minarety. Nechala svůj pohled bloumat mezi domy, krčícími se bez ladu a skladu podél cesty jako oddíl vojáků, dávajících si pohov od nemilosrdné disciplíny.“*

(str. 9-10)

V duchu realistické narace tu najdeme i popis všech ostatních lokací, jež se v románu vyskytují, provozu v ulicích, interiéru místností, hlavních i vedlejších postav, jejich každodenních rituálů a slabostí (včetně konzumace hašiše a kokainu, ani jedna z těchto návykových látek se však do filmové verze neprobojovala). Čtenáři tak autor předkládá živý obraz Gamālīje na sklonku desátých let dvacátého století.

Filmová adaptace románu se však nemůže omezit jen na ty aspekty a detaily káhirského života, jež předloha explicitně zmiňuje, ať už je její výrazové bohatství jakékoli. V tomto ohledu se filmu dá vytknout jen málo a většinou se jedná o výtky zaměřené na nepřesné přenesení detailů zmíněných v románu. Například to, že film nekopíruje přesný popis uspořádání domu zcela doslovně – dcery spí na stejném patře jako synové, Amīna nemá samostatnou ložnici, ale sdílí patro s manželem, apod.

Zatímco exteriéry působí částečně nízkorozpočtovým kulisovým dojmem, interiéry jsou zcela realistické. Dům v Bajna ‘l-Qašrajn je zařízen přesně v tom duchu, jak ho popisuje kniha, a to do nejmenšího detailu: směsice západního a východního nábytku, závěsy, záclony a koberce, Amīnina čalouněná lavice pod oknem, kamenná kuchyň na dvoře, petrolejové lampy, ozdoby na zdech i to, jak jsou společné místnosti útulnější než strozeji působící ložnice (jak rodičů, tak dětí), dokonale podbarvují životní styl a sociální status rodiny.

Interiérová výprava filmu je nejnápadnější ve scénách věnujících se společenskému životu SA, možná i částečně proto, že v románu jim není dán zdaleka takový prostor, jaký jim poskytuje film. Tyto interiéry, nejčastěji salón tanečnice a zpěvačky Zubajdy, jsou bohatě zdobené, všechny stěny jsou ověšeny závěsy a nábytek je vyřezávaný. To všechno v kombinaci se třpytivě oblečenými tanečnicemi, hudebními nástroji a tančícími lidmi, zabírajícími prakticky veškerý volný prostor, působí téměř velkolepě.

Dalším nerománovým prostorem je ve filmu podzemní místnost s tiskařským lisem, kde se Fahmī setkává se svými kolegy ze studentského výboru, společně pak tisknou letáky a plánují další demonstrace. Je to velká spoře osvětlená místnost s holými stěnami (až na všudypřítomné velké portréty Sa'ada Zaghlūla a dalších členů *wafdu*), klenutým stropem s podpůrnými sloupy a několika kusy jednoduchého dřevěného nábytku, permanentně plná vážně se tvářících mužů. Vzhledem k tomu, že scény v této místnosti ve filmu téměř ve všech případech buď předchází, nebo následuje některá z tanečních scén, protikladná místa děje tu pomáhají vytvářet i kontrast mezi protagonisty, kteří se na těchto místech převážně zdržují (Jāsīn, SA- Fahmī)<sup>17</sup>.

O přesném času děje získává jak čtenář, tak divák informace prostřednictvím dějinných událostí, o nichž je v románu a jeho adaptaci řeč. První historickou událostí, o které se román zmiňuje, je smrt sultána Ḥusajna Kāmila a následné odmítnutí nástupnictví jeho syna prince Kamāl al-Dīna Ḥusajna:

*„Řekl, jako by mluvil sám k sobě:*

*- Princ Kamāl al-Dīn Ḥusajn je ale vzácný člověk! Víš, co udělal? Odmítl nastoupit na trůn svého zesnulého otce pod nadvládou Angličanů.*

*Přestože se žena dozvěděla o smrti sultána Ḥusajna Kāmila, jméno jeho syna slyšela dnes poprvé.“*

(str. 17)

Dále se román zmiňuje o konci první světové války, odjezdu *wafdu* na Versailleskou konferenci, jejich uvěznění na Maltě a končí oslavnou demonstrací po jejich propuštění:

*„Znovu se otočil a šel popředu, chvílemi natahoval krk, aby viděl, jak postupuje tělo demonstrace, jejíž čelo už bylo v nedohlednu, a chvílemi se otáčel doprava a doleva, aby viděl lidi, jimiž byly obsypané chodníky, okna, balkony a střechy a kteří se také přidávali k provolávání hesel.“*

(str. 571)

---

<sup>17</sup> Zatímco film zcela zanedbal zdůraznění protichůdných charakterů sester 'Ā'īši a Chadīgy, u mužských postav, zejména u Jāsīna s Fahmīm, si to bohatě vynahrazuje – jejich zobrazení jako protipólů se projevuje jak fyzicky (štíhlý vážný Fahmī v obleku evropského střihu a Jāsīn, poněkud při těle a klaunovsky koulicí očima), tak v hudebním doprovodu a v prostředí, kde se obě postavy pohybují. Setkávají se na neutrálních místech (doma, na ulici), ale opravdová působíště každého z nich by se od sebe nemohla lišit víc.

## 4.2 Postavy

Zde se zaměříme na to, jak se postavy konkrétně projevovaly v románu a ve filmu, v čem se od sebe jejich charaktery lišily a jakými prostředky byly tyto rozdíly zobrazeny.

### 4.2.1 As-Sajjid Aḥmad ‘Abd Al-Gawwād

S filmovým SA se divák seznámí už v první scéně filmu – vrací se v neurčitou denní dobu domů, prochází domem, na dvoře pozoruje hrajícího si Kamāla a v prvním patře Jāsīna, čímž své syny divákům vlastně představuje. Už díky této úvodní sekvenci se SA etabluje jako klíčová postava filmu. Jak bylo řečeno dříve, tato scéna se sice chronologicky odehrává déle než rok po scéně následující, ale tento fakt se na ní ani na jejich protagonistech nijak neprojevuje. Zevnějšek SA téměř detailně odpovídá jeho vzhledu popsanému v románu:

*„...jak tam stál, byla jasně vidět jeho vysoká statná postava s širokými rameny, a velkým pevným břichem, zcela zahaleným do pláště a kaftanu, jehož elegance a kvalita ukazovaly na vytříbený vkus a zámožnost. Jeho černé vlasy přepečlivě uhlazené po obou stranách hlavy, prsten s velkým diamantem a zlaté hodinky dále vypovídaly o jeho rafinovanosti a finanční zabezpečení. Tvář měl protáhlou, opálenou, výmluvnou a s jasnými rysy. Celkový dojem jeho vyjimečné osobnosti a pohlednosti dotvářely i velké modré oči a dlouhý důstojný nos, který byl navzdory svým rozměrům proporčně v souladu se zbytkem obličeje, jeho široká ústa s plnými rty a hustý černý knírek, nakroucený s výjimečnou péčí.“*

(str. 14)

V románu patří první kapitola Amīně, rekapitulaci jejího manželství se SA, očekávání manželova návratu a popisu ulice, SA osobně přijde teprve ve druhé kapitole. Dalo by se tedy říct, že ve filmu SA Amīnu na této pozici nahradil, dokonce se již zmíněnou první scénou dostal do role nepřímého vypravěče příběhu.

Ve filmu je to stejná postava bezvýhradné rodinné autority jako v knize, ale jeho filmová verze se od té románové liší v několika zásadních aspektech svého jednání.

SA v románu by si nikdy nedovolil před někým z rodiny utrousit sebemenší vtipnou poznámku či pousmání – i když ve druhé kapitole si jeho žena libuje, že po svých nočních návratech domů je v nejlepší náladě, v jaké ho zná, ani tehdy si k němu nedovolí jakoukoli důvěrnost – jen pokud možno co nejvyhýbavěji a nejstrašeněji reaguje na jeho poznámky o vnějším světě, o politické situaci a podobně. Chová se k němu jako oddaná služka, rozhodně ne jako žena, s níž po dobu uplynulých dvaceti let sdílel domácnost a s níž má čtyři děti. Už vůbec ne jako někdo, kdo by si na něj mohl nárokovat sebemenší vliv. Amīna se každý večer jen usadí na rohoži u jeho nohou a vyčkává, až SA začne mluvit, případně se ptát se na její názor ve věcech, týkajících se chodu domácnosti. Oproti tomu ve filmu SA se svou ženou po návratu domů důvěrně rozmlouvá, žertuje a usadí ji vedle sebe na postel, kde se k ní něžně tiskne a objímá ji (**obr. 5**). Tento posun v dynamice chování manželů by se dal vysvětlit tím, že zatímco v knize je přechodná manželova blahosklonnost po návratu domů popsána prostřednictvím vnitřních monologů a myšlenkových pochodů obou postav, ve filmu tyto prostředky uplatnit nelze – proto bylo nutno pro dosažení stejného efektu patriarchovu důvěrnost lehce vyostřit.

Další nezanedbatelný charakterový posun ve vztahu k předloze se týká otcova přísného morálního kodexu. Románový SA se natolik stavěl proti jakémukoli porušení domácí disciplíny, že jej hluboce pobouřilo, když rodina ‘Ā’išina manžela najala na svatbu zpěváky a uspořádala velkou oslavu. Měl totiž obavy, že se jeho disciplinovaná rodina tímto rozptýlením nějak infikuje a veškeré jeho výchovné a izolační úsilí posledních pětadvaceti let tak bude zhceno. Když se pak v románu ženil Jāsīn a svatbu pořádal SA, dohlédl na to, aby se oslavy omezily na minimum a účast nejužší rodiny. Filmový SA však očividně těmito skrupulemi netrpěl – ve filmu ‘Ā’išinu svatbu zcela přeskočíme a věnujeme se tak pouze Jāsīnově svatbě se Zajnab, která zde ale má většinu atributů ‘Ā’išiny svatby z předlohy: hlasitou hudbu, zpěv a tanec, přítomnost Galīly (jež svým troufalým chováním SA nemálo pobouří) a velké množství svatebčanů. A to i přesto, že tato oslava probíhá pod patriarchovou střechou a baví se na ní celá jeho rodina – románový SA by něco takového nikdy nepřipustil (o tom, jaká je pravděpodobnost, že by si najal jako hudební doprovod na synovu svatbu svou bývalou milenkou, ani nemluvě).

Ačkoli se v knize často zmiňují rodinné sklony k výbuchům hněvu, tento hněv téměř nikdy nepřeroste ve fyzické násilí. V textu najdeme zmínky o předchozích násilnických výlevech SA, ty ale ději předcházely (např. když se Amīna ohradila proti jeho nočním návykům):

*„Jednou, během prvního roku jejich manželství, ji napadlo mu své výhrady proti jeho neustálým večerům ve společnosti zdvořile přednést. Zareagoval tak, že ji popadl za uši a obořil se na ni rozhodným tónem: „Já jsem muž, já tu rozkazuji a zakazuji. Nepřijímám žádné připomínky ke svému chování. Ty mě budeš jediné poslouchat. A dej si pozor, ať mě nedonutíš tě potrestat.“ Z této lekce a z dalších, jež následovaly, se naučila vydržet všechno...“*

(str. 9)

Ve filmu (opět bez možnosti dlouze vyložit jeho potlačené sklony ke hněvu) se i tato stránka jeho osobnosti vyhrocuje a tak zde najdeme dvě scény, v nichž SA proti členům rodiny použije násilí: když zjistí, že Amīna opustila dům, SA ji popadne za šaty a surově s ní třese (**obr. 6**), a když mu Kamāl nasype sůl do snídaně, přes protesty sourozenců ho otočí vzhůru nohama a nabije mu rákoskou na chodidla. Ve druhém případě jde o fyzický trest, k němuž v rodině nejspíš docházelo častěji, a tato odchylka od předlohy charakteru postav nijak neposunuje. Jeho fyzické napadení Amīny však jde absolutně proti principům románového SA, jenž se v této situaci zachoval z obavy o Amīnino zdraví překvapivě klidně a velkoryse – z domu ji sice vyhostil, ale naprosto nenásilně, tiše a až po jejím zotavení.

Zásadní problém filmového diváka neznalého předlohy tkví v tom, že v románu jsou veškeré patriarchovy myšlenkové pochody, názory, zásady a motivace přesně vysvětleny, takže jej čtenář na konci románu vidí jako komplexní postavu, která tradicionalisticky striktně udržuje domácí disciplínu i za cenu toho, že se svou rodinou nebude mít nikdy důvěrný vztah, protože je hluboce přesvědčena, že postupuje správně a dělá to pro jejich dobro a lepší pověst. Ve filmu tento náhled do vědomí SA samozřejmě není k dispozici, divák se proto musí uchýlit k inferenci z toho, co vidí na plátně. I když je Jahjā Šāhīn dobrý herec vyzařující důstojnost a charisma, většinu času tráveného s rodinou se buď tváří nevraživě, nebo propuká ve výbuchy hněvu, jichž posléze lituje (jeho výraz po konfrontaci s Fahmīm, po vyhoštění Amīny). Zásadní



problém je tedy v tom, že ačkoli se postava ve filmu chová více méně stejně jako v knize, čtenář dobře ví, že to dělá jen proto, aby si před rodinou udržel tvář, divákovi však chybí další vysvětlivky, hlubší charakteristiku SA nemá k dispozici a nic ji nenahrazuje.

Další vnitřní konflikt SA se týká jeho rodinné polohy (dominantní, vážný, přísný, nesmlouvavý) a polohy, kterou zaujímá ve vztahu k přátelům (vtipný, veselý, smyslný, talentovaný zpěvák a hráč na tamburínu). I zde film doplácí na nedostatek prostředků, jimiž by nahradil patriarchovy vnitřní monology a myšlenkové pochody. Zatímco u románového SA víme, že se po návratu domů usmívá proto, že vzpomíná na noční radovánky, nebo tomu, že Kamāl zdědil jeho hudební sluch, ale před rodinou to pochopitelně maskuje, filmový SA se pro jistotu doma neusmívá vůbec (až na vzácné chvílky v nočním soukromí s manželkou). Buď ho vidíme veselit se s přáteli a láskovat s tanečnicemi, nebo se doma tvářit jako vzor veškeré vážnosti (škoda, že ve filmu chybí v knize z narativního hlediska nepříliš podstatná, ale milá scéna, v níž jde Kamāl za otcem do obchodu a náhodou ho poprvé v životě přistihne, jak se směje; je tak v šoku, že chvíli vážně pochybuje o tom, že jde o jeho otce):

*„... najednou vyšel z obchodu muž a z plna hrdla se smál. Za ním vyšel otec, který ho vyprovázel ke dveřím, a i on se otřásl smíchy. Kamāl oněměl šokem a zůstal stát jako přibitý, nepopsatelně nevěřící ohromený pohled upřený na otcovu uvolněnou rozesmátou tvář. Nemohl uvěřit svým očím a představoval si, že tělo jeho otce ovládla nějaká nová osoba, nebo že tento smějící se muž, i přes svou očividnou podobu s jeho otcem, je úplně jiný člověk, jehož ještě nikdy neviděl.“*

(str. 254)

V domácnosti je SA tedy svrchovaným vládcem, mezi přáteli největším bavičem, pro plné vykreslení jeho charakteru je ale nutné ho představit i v situaci, kdy otěže nemá v rukou on, ale někdo jiný. Taková místa najdeme v *Bajna 'l-Qašrajn* hned dvě, obě jsou v knize i filmu, ale ani v jednom případě se zcela neshodují. První z nich je návštěva vdovy Šawkatové, jež jde v románu za SA jednak proto, aby ho přesvědčila vzít Amīnu na milost, jednak proto, že chce 'Ā'īšu pro svého syna Chalīla. Co se Amīny týče, SA, samozřejmě aniž by se přestal chovat jako dokonalý hostitel, jasně vyjádří

svůj názor bez obav z vdoviny kritiky. Jakmile ale dojde řeč na 'Ā'išin sňatek, situace se změnila. Čtenář je obeznámen s otcovým postojem k provdávání dcer (Chadžiga musí být první) díky situaci s policejním důstojníkem a čeká, že SA, dosud v jeho očích nikým nepokořen, okamžitě odmítne. Patriarcha se ale místo toho začne chovat nebývale submisivně a vyhýbavě a vdoviny požadavkům spíše ustupuje. Tím se poprvé dostáváme do kontaktu se světem mimo rodinu, světem, kde i jemu může někdo přikazovat. SA se sice chabě snaží vdovu konfrontovat s Chadžiginou situací, ta ale ze svého postoje nesleví, celou dobu se k SA chová jako ke zlobivému dítěti a on s tím nemůže nic dělat, protože Šawkatová nad ním má převahu nejen společenského postavení (její rodina je tureckého původu), ale i věku a společné minulosti (znala ho z dětství).

Ve filmu je váha tohoto ponížení SA před divákem oslabena tím, že vdova přijde hned s dvojitou žádostí – obě patriarchovy dcery pro její dva syny. Proti tomu nemůže mít SA žádné námitky, a když přijme, ani před rodinou ani před divákem nepůsobí jako člověk, který se musel podříditi vůli někoho jiného. Povýšené chování vdovy k SA je ve filmu samozřejmě zachováno, ale nemá zde tak ničivý vliv na jeho důstojnost jako v knize. Rozhodnutí provdat ve filmu obě dcery najednou je ze scénářistického hlediska pochopitelně snadno odůvodnitelné: tři svatby v tak krátkém časovém horizontu by působily příliš repetitivně a zbytečně by zatěžovaly tempo snímku.

Film si tento nedostatek v zobrazení patriarchova podřizování se autoritám vynahradil ve druhé ze zmíněných scén – patriarcha se v noci vrací domů, ale zastaví ho britští vojáci a donutí spolu s dalšími nočními kolemjdoucími zasypávat jámu, vykopanou večer studenty na protest. V románu se SA při zasypávání setká „pouze“ s jedním svým přítelem z nočních pitek, prohodí spolu pár slov (téměř výhradně se týkajících blahodárného účinku noční fyzické práce na vystřízlivění z vlivu alkoholu a kokainu) a když je vojáci propustí, jdou každý svou cestou. Než se celá epizoda dostane dál, stihne ji SA přeměnit ve vtipnou anekdotu se sebou jako chabým nedobrovolným hrdinou (jediný, kdo vyslechne necenzurovanou verzi, je Amīna – hned po jeho návratu domů). Filmový SA má ale tu smůlu, že ho při práci (nezahazují jámu, ale přenášejí pytle) přistihnou Jāsīn s Fahmīm. Jakmile se přenesou přes prvotní šok toho, že vidí svého všemocného otce v moci někoho jiného, jde mu Fahmī a posléze i Jāsīn přičinlivě pomoci (k velkému úžasu přihlížejících vojáků). Bez ohledu na to, že ani ve filmu se

o incidentu v rodině nikdy nemluví, není pochyb, že toto polidštění/odbožštění SA v očích jeho synů můžeme pokládat za přidanou hodnotu filmové adaptace.

Výsadní postavení v patriarchově životě má, jako v životě každého řádného muslima, víra. Tomuto aspektu jeho osobnosti se ale budeme věnovat později.



**obr. 5** - veselý SA objímá manželku



**obr. 6** - SA a násilí

#### 4.2.2 Amīna

Amīna je v románu jakýmsi středem veškerého dění, jeho hnací silou. Kniha odstartuje jejím půlnocním probuzením, sleduje její úvahy, vzpomínky, zvyky a teprve postupně představuje ostatní postavy:

*„Probudila se o půlnoci. Byla zvyklá se tak probouzet každou noc ve stejnou dobu bez pomoci budíku nebo jiného přístroje. Probouzelo ji nutkavé přání, s nímž usínala a jež ji vždy vytrhlo ze spánku spolehlivě jako hodinky. Chvíli si nebyla jistá, jestli je opravdu vzhůru, v hlavě se jí mísily snové výjevy a smyslové vjemy, které pak vystřídal neklid, jenž nikdy nepřesl, dokud neotevřela oči ze strachu, že ji spánek znovu přemůže. Tak tedy lehce potřásla hlavou a otevřela oči do temnoty pokoje.“*

(str. 5)

Ve filmu, v ostrém kontrastu s románem, vidíme nejprve SA, jeho prostřednictvím i oba z hlediska filmu méně důležité syny (Kamāla a Jāsīna), následuje klíčová scéna s Fahmīm (jeho vstupní přísaha do studentského výboru), Jāsīnovo noční řádění a teprve potom nás tvůrci seznamují s druhou kapitolou románu – manželovým ovíněným návratem domů a Amīnou, čekající na něj se svítilnou nad schody. Amīnu tedy divák

nepoznává jako důležitou postavu, jež si zaslouží samostatné představovací scény (jako SA nebo Fahmī), ale jen jako někoho, kdo nabývá na existenci až po šesti minutách filmu s přítomností SA – čeká na něj, svítí mu na schody petrolejovou lampou, obsluhuje ho, rozmlouvá s ním.

Ani v následující ranní scéně z kuchyně není Amīna přítomna (**obr. 7**), což představuje zásadní prohřešek vůči rytmu domácnosti, jak ho popisuje kniha. Kuchyně je románem danou jedinou výhradní doménou Amīny a ranní pečení chleba jedním z nejdůležitějších rituálů, jenž (spolu s odpolední kávou) knihou prochází jako refrén, objevující se na začátku mnoha kapitol:

*„Klidem časného rána, když začínající rozbřesk teprve protínaly šípy světla, vytrvale stoupaly z kuchyně zvuky zadělávání těsta v pravidelných úderech připomínajících bušení bubnu. Amīna už byla půl hodiny vzhůru.“*

(str. 19)

*„A za rozbřesku slíbeného dne, dne, na nějž tak dlouho čekala, vyskočila z postele s mladistvou lehkostí vyvolanou pocitem štěstí. Připadala si jako král vracející se na trůn po dlouhém vyhnanství. Sešla do kuchyně, aby obnovila svou rutinu, jež byla po tři týdny přerušena, a zavolala Umm Ḥanaḥī...“*

(str. 223)

*„Fahmī otevřel oči do zvuku zadělávání těsta, stoupajícího z kuchyně. Pokoj měl zavřená okna a byla tam téměř úplná tma, až na praménky světla, prosvítající škvírami v okenicích...“*

(str. 410)

*„Těsně před rozbřeskem, když se denní světlo pomalu rodilo z noční temnoty, zaklepal na dveře Sajjidova domu sluha z as-Sukkarīje a sdělil Amīně, že ‘Ā’iša začala родit. Amīna byla zrovna v kuchyni a tak předala práci Umm Ḥanaḥī a pospíchala ke schodišti.“*

(str. 546)

Filmová Amīna snad nejvíc ze všech postav doplácí na neschopnost filmového jazyka zobrazit vnitřní monology a myšlenkové pochody, neboť i v románu je spíše emotivní postavou, již dodávají obrys právě její názory a úvahy, případně stále opakované denní rituály, jako ranní pečení chleba, dopolední úklid, odpolední káva

a noční čekání na manželův návrat. Ve filmu však ani na rituály, ani na vnitřní život nebyl prostor a jediné, co z Amīnina charakterového bohatství zbylo, jsou její činy – jichž opravdu není mnoho (proto Amīna také netráví na plátně zrovna moc času). Po dějové stránce je ve filmu jen poslušnou manželkou a matkou, která se neustále naivně usmívá a udělá všechno, co jí kdo řekne. Fahmī chce, ať požádá otce o svolení ke sňatku, Jāsīn chce, aby si vyšla do mešity, SA chce, aby odešla z domu, a ona to všechno bez zaváhání splní.

Ze všech těchto úkonů, jež Amīna plní pro svou rodinu, si však i knihy neznalý divák může udělat jasnou představu o jejím charakteru. Předně si nemůže neuvědomit, že Amīna je neobyčejně dobrá, nic nemiluje (vlastně ani nic jiného nezná) tolik, jako svou rodinu, a nikoho nerespektuje víc než svého manžela, jenž podle jejího názoru nemůže nikdy udělat nic špatně (i když ji vyhostí z domu, nic mu nezazlívá, naopak, když jí konečně odpustí, je mu vděčná). Dalo by se říct, že Amīninou výchozí vlastností je extrémní naivita a důvěra v SA – drží se zásady, že pokud se bude chovat příkladně, těší se jeho ochraně.

I proto je tak rozrušená, když se při své nepovolené vycházce poraní a děti ji přesvědčí, aby manželovi lhala. Lhát nikdy nezkoušela. Sedí sama v posteli a nacvičuje si alternativní verzi události, kterou manželovi odvypráví, až se vrátí, ale jakmile mu pohlédne do očí, na nic se nezmůže a řekne mu pravdu. Zajímavé je, že ve chvíli, kdy Amīna ztratí odvalu, kamera nesleduje ji, ale děti, naslouchající konfrontaci rodičů za dveřmi. Nevíme tedy, jak se Amīna tváří, nebo co přesně mezi manželi proběhlo (až do té chvíle, kdy ji SA popadne za šaty a začne s ní divoce lomcovat).

Trochu komický charakter (čímž románová Amīna rozhodně nedisponuje) její postavě ve filmu dodává jednak pomalá kolébavá chůze, jednak několik scén, v nichž se projevuje právě její naivita a dětinskost, což v kontrastu s její poměrně majestátní postavou nepůsobí zrovna důstojně. Máme na mysli zejména taková místa ve filmu, jako je scéna, v níž ji děti přesvědčují, aby se šla podívat do mešity. Amīna nejprve odolává, protože je to zcela proti domácímu řádu a ona ví, že pokud se to SA dozví, nepřejde to lehce, ale po chvíli začne být proti naléhání milovaného potomstva bezmocná a přijde nápadu na chuť. V tu chvíli se pustí do dlouhého monologu o tom, jak je to skvělé, že konečně uvidí Al-Ḥusajn, v ruce přitom drží kadidlo, postupuje dopředu a zasněně se dívá kamsi za kameru. V průběhu jejího proslovu děti opustí záběr a nechají ji tam samotnou snít s fanaticky rozzářeným výrazem ve tváři.

Amīna však zdaleka není komickou postavou – ve filmu je spíš jakousi trpělivou milující trpitečkou, jež přesně odpovídá popisu jejího charakteru z knihy:

*„...často to vypadá, jako by její submisivní chování, postrádající jakoukoli bojovnost, bylo spíš specifickým druhem pasivní odvahy...“*

(str. 213)

Koneckonců její důležitost sice není vyjádřena ani preferenčním představením v úvodu nebo závěru filmu (i když divák se na rozdíl od čtenáře alespoň dočká její reakce na Fahmīho smrt), ani dlouhým pobytem na plátně, zato je jasně viditelná v každém záběru, kde Amīna vystupuje se svými dětmi. Všechny tyto záběry mají totiž téměř přesně vycentrovanou středovou kompozici uspořádanou kolem Amīny, představující tak srdce rodiny (**obr. 8, 9**).



**obr. 7** - ranní pečení chleba  
bez Amīny



**obr. 8** - Amīna jako  
symetrické jádro rodiny



**obr. 9** - Amīna jako  
symetrické jádro rodiny

#### 4.2.3 Jāsīn

Jāsīn je postava, jež v *Bajna 'l-Qaṣrajn* není zcela definovaná, neboť dostane více prostoru až v dalších částech trilogie. V románu se neustále dopouští morálně nepřijatelných činů, které si ale postupně ospravedlňuje tím, že jeho otec, podle jeho názoru vzor dokonalého muže, Egyptana a muslima, se úplně stejných prohřešků dopouští také. Zatímco SA ale přísně odděluje svůj rodinný a společenský život, Jāsīn tohoto rozdělení není schopen, což vede k pokusu o znásilnění Umm Ḥanaḥ v noc 'Āišiny svatby (přímá příčina otcova rozhodnutí Jāsīna oženit) a k pozdější realizaci tohoto činu na Zajnabině služce Nūr. Dalo by se říct, že je jakousi „vulgární, méně kultivovanou verzí SA.“ [Somekh, 1973: 109] Jeho přítomnost v románu má za úkol primárně to, aby v porovnání s ním nevypadaly patriarchovy noční aktivity tak morálně

nepřípustně, a tuto funkci Jāsīn úspěšně plní. Je posedlý sexualitou a alkoholem, v podstatě na nic jiného nemyslí. Výjimkou je samozřejmě jeho problémová, chronicky se rozvádějící matka, na niž si příležitostně vzpomene, když potká někoho z jejích bývalých nápadníků, nebo když se dozví, že se opět vdává, což mu přináší dvojí obavy: obavu o dědictví a obavu o čest.

Ve filmu je temná a pudy ovládaná stránka Jāsīnovy osobnosti snížena až na hranici jakési karikatury. Ano, sledujeme ho, jak pronásleduje Zanutu po ulicích a jak popíjí v kavárnách a pozoruje tanečnice, ale incident s Umm Ḥanaḥ úplně chybí (ve filmu je jen implicitně – Jāsīn vejde do domu, zastaví se na dvoře, a když uslyší zvuk chrápání, začne se tvářit chlípně; následuje ostrý střih a v následující scéně už se SA baví s přáteli na ulici za denního světla) Co se scény s Nūr týče, ta je v knize poměrně graficky popsána:

*„Chovala se jako služka, ve všech významech, kolik jich to slovo nese. Odevzdaně se před ním ve tmě zastavila, přitiskl své rty na její a naléhavě, vášnivě ji políbil. Zůstala nehybně a poddajně stát, jako by sledovala divadelní hru, v níž sama nehraje žádnou roli. Pak jí procítěně řekl: „Polib mne,“ znovu přiblížil své rty k jejím, a když ji políbil, ona políbila jeho! Požádal ji, aby si sedla, a ona odpověděla: „Styďte se, pane!“ což už z neustálého monotónního opakování začalo být k smíchu, tak ji usadil sám, na což nereagovala žádným odporem. Zanedlouho Jāsīn našel v této kombinaci poslušnosti a pasivity nové potěšení a snažil se je z ní vymámit ve větším množství. Více slovního odporu a faktické poslušnosti následovalo a Jāsīn ztratil pojem o čase.“*

(str. 440)

Ve filmu je však tato scéna jen cudně náznakově zprostředkovaná přes okenní rám (**obr. 10**). Dokonce i Jāsīnův dlouhodobější vztah se Zanutou je ve filmu podán pouze jako krátkodobá přechodná záležitost, jež podle všeho nemá za cíl nic jiného, než poskytnout půdu k jeho odhalení otcovy mimorodinné osobnosti a jejíž potenciální další pokračování nebo nepokračování po Jāsīnově svatbě ve filmu není ani ukázáno, ani zdůvodněno.

Co filmového Jāsīna definuje nejvíc, jsou jeho šaškovské výrazy ve tváři, které do filmu dodávají místy až prvky grotesky. Vzhledem k tomu, že filmový jazyk nám

znemožňuje sledovat Jāsīnovy myšlenkové pochody, vnitřní boj mezi tím, co ví, že je správné, a tím, co opravdu chce dělat a potřebuje si nějakým způsobem ospravedlnit (například tím, že jeho otec, vzor všeho tvorstva, to dělá také), redukuje se zde Jāsīnova postava na klauna zmítaného pudy a koulícího očima. Komedialní poloze napomáhá i hudební motiv připomínající víc než co jiného hudbu z animovaného seriálu *Tom a Jerry*, jenž v podstatě ve všech scénách, kde Jāsīn vystupuje se Zanubou, v kavárnách, když se v noci vrací domů, nebo na střeše s Nūr, dělá z veškerých Jāsīnových činů jen vtipné kousky pro pobavení publika. (**obr. 11**)

Jediné situace, v nichž ho vidíme v jiném světle, jsou ty, kde vystupuje se svou matkou. V Jāsīnově důstojném chování a vážném výrazu (nekoulí očima), kdykoli na ni dojde řeč, se projevuje jejich komplikovaný vztah (**obr. 12**). Ovšem rozdíl mezi Jāsīnem za normálních okolností a Jāsīnem zvažnělým je natolik nápadný, že působí, jako by ‘Abd al-Mun‘īm Ibrāhīm vlastně hrál dvě různé postavy.

Za zmínku ještě stojí scéna, v níž jde Jāsīn po ulici a zastaví ho britský voják. Objevuje se totiž jak v knize, tak ve filmu, ale v každém z nich má jiné místo a jinou funkci. V románu ho voják jen požádá o zápalku, aby si mohl zapálit cigaretu, a pak se usměje. To je pro Jāsīna takový šok, že nejdřív neví, jak reagovat, potom koupí zápalky, přinese je vojákovi a ten mu za ně poděkuje – další bezprecedentní jev. Tato epizoda v románovém Jāsīnovi vyvolá delší dobu přetrvávající pocit náklonnosti k Angličanům, bez ohledu na to, že představují okupující mocnost. Ve filmu je Jāsīn také zastaven na ulici britským vojákem – ten se ale tváří výhružně, jen se ho zeptá (anglicky), kam jde, Jāsīn odpoví, že do svého obchodu, a voják ho nechá jít. Adaptaci tedy přežil koncept konfrontace s vojákem, ale ne její poselství. To zde sice možná není zcela negativní, ale jen podtrhuje většinový názor vládnoucí v diegetickém světě filmu (Angličan je nepřítel) a nepředstavuje žádný nový koncept (Angličan je také člověk), jak tomu bylo v knize.



**obr. 10** - Jāsīn a Nūr



**obr. 11** - Jāsīnův typický výraz



**obr. 12** - Jāsīn s matkou



#### 4.2.4 Fahmī

Fahmī je postava, mezi jejímž ztvárněním v románu a v jeho filmové adaptaci najdeme asi největší rozdíly. V knize je osmnáctiletý Fahmī pilným studentem uzavřeným do sebe, vždy se chovajícím důstojně a vážně. Už od začátku je zamilovaný do Marjam, sousedovy dcery, již náhodně vidá na střeše. Otec mu ale sňatek s ní nepovolí, a když později zjistí, že Marjam flirtuje s anglickým vojákem, od ucházení se o ni upustí a začne jí mírně opovrhovat. Místo toho zaměří všechnu energii a čas na boj o nezávislost Egypta a ukončení maltského vyhnanství Sa'ada Zaghlūla, místo snění o Marjam sní o úspěchu na demonstracích a o ocenění od ostatních nacionalistů. Románový Fahmī Marjam nikdy neodpustí a do revoluce se tak aktivně zapojí jen proto, že chce myslet i na něco jiného, než na ni.

Fahmīho důležitost ve filmu se odráží i ve způsobu jeho uvedení do děje. V knize ho vidíme stejně jako jeho sourozence ráno při probuzení (snění o Marjam) a při snídani, opustíme ho, když odchází na univerzitu, a po návratu domů (a povinné odpolední kávě) ho sledujeme na střeše, když nenápadně pozoruje Marjam:

*„V tuto hodinu jej sem věčně přiváděla naděje, že se mu ji podaří zahlédnout, když ji náhodou nějaká z jejích povinností zavolá na střechu. Pokaždé, když bylo jeho úsilí odměněno, jeho tvář zrudla z pocitu ohromujícího štěstí. Srdce se mu rozbušilo radostným překvapením. Začal svému mladšímu bratrovi naslouchat jen na půl ucha, zatímco jeho oči se neklidně snažily ukrást pohled na ni...“*

(str. 68)

Ve filmu mu patří již druhá scéna (hned potom, co otcovými očima poprvé vidíme Kamāla a Jāsīna), v níž se etabluje jako zapálený nacionalista skládající vstupní přísahu do studentského výboru. I díky tomu si divák okamžitě uvědomí nejen, že Fahmī je ve filmu více méně stejně důležitý jako SA, jenž ve své první scéně pouze prochází domem a nic aktivního nedělá, ale že jeho prioritním zájmem je politika. V knize se, přestože se postavy samozřejmě o politické situaci zmiňovaly i dříve, Fahmīho zapálený zájem o politiku projeví až v 54. kapitole, čili ve dvou třetinách délky románu.

I Fahmīho romantická dějová linie je ve filmu vyostřena. Zatímco v románu Marjam jen několikrát pozoruje na střeše, když potom otec odmítne jeho návrh sňatku, trápí se, ale po odhalení jejího chování k Angličanovi Julianovi se jí přestane věnovat i v myšlenkách, ve filmu tento vztah představuje jednu z nejdůležitějších dějových linií. Fahmī s Marjam na sebe jen nevrhají kradmé zamilované pohledy, chovají se výrazně důvěrněji: setkávají se v soukromí, mluví spolu (jen jí Fahmī přizná, že vlastně dělá v rámci výboru i něco jiného, než přechovávání letáků) a dokonce se, byť nesměle, políbí (**obr. 13**). Jejich vztah nenaruší ani patriarchův zákaz, ani Marjamin kontakt s Julianem. Ačkoli je nutno uznat, že Fahmī byl k usmíření s Marjam ve filmu vlastně donucen okolnostmi - když prchal před britskými vojáky, Marjamina střecha skýtala logické útočiště.

Filmový Fahmī také vypadá výrazně mužněji než jeho knižní verze (herci Salāḥu Qābīlovi v době natáčení filmu nebylo osmnáct, ale dvacet sedm let), jednak se i chová poněkud vyzráleji a směleji. Jeho role ve studentském výboru je důležitější. Fahmī nejen roznáší letáky a chodí na schůze, je jednou z klíčových osob organizujících či rozněcujících veškeré demonstrace, pašuje revoluční letáky a další dokumenty a schovává je na střeše a několikrát ho vidíme se plížit noční Káhirou téměř ve stylu špionážního filmu. Románový Fahmī trpí komplexem méněcennosti – představuje si, jak by bylo skvělé, kdyby se dokázal chovat jako jiní hrdinové demonstrací, a přeje si, aby se někdy odvážil stejných činů, ale myslí si o sobě, že je zbabělec.

Asi nejvíc se posun v jeho filmovém charakteru oproti předloze projeví, když se SA konečně dozví o Fahmīho revolučních aktivitách. Už způsob tohoto odhalení stojí za povšimnutí. Jelikož v knize k němu dojde na veřejném místě (mešita Al-Ḥusajn) a v dané situaci má pro všechny zúčastněné pozitivní přínos (zachránění Jāsīna před rozzuřeným davem, podezírajícím ho z proanglické špionáže), je SA nucen si celou věc důkladně promyslet, než Fahmīho v klidu domácnosti konfrontuje. Zvažuje záležitost z různých úhlů, dokonce se synovou činností principiálně souhlasí, ale fakt, že se Fahmī zapojuje do veřejného života za jeho zády, ho pobuřuje (viz vnitřní rozpolcenost SA a tradicionalistické pojetí otcovské úlohy). Když za ním tedy Fahmī konečně přijde, SA navenek nemá pochopení, synovy klidným a čím dál tím nesmělejší hlasem pronášené argumenty ignoruje a nutí ho přísahat na Korán, že se svých aktivit ve studentském výboru vzdá. Fahmī oněmí zklamáním, vlastním strachem z otce, ale i vlastní troufalostí a, i když se přitom rozpláče, přísahu odmítne. Pak poraženě vyjde z místnosti.

Filmový Fahmī otce na své mimoškolní aktivity upozorní vlastní nedbalostí: přenáší nelegální letáky, na ulici se chová podezřele, nereaguje na oslovení britského vojáka a místo toho začne prchat. Není divu, že ho Angličané pronásledují až domů, důkladně prohledají a zpřeházejí všechny pokoje před zrakem rozzuřeného SA a vyděšené Amīny, zatímco se Fahmī i s kufříkem schovává na Marjamině střeše, a není divu, že je SA po této razii mimořádně nepříjemně naladěný. Když mu ale Fahmī přijde všechno vysvětlit, nejen, že se před otcem emocionálně nerozloží jako jeho románový předobraz, ale ještě ho důstojně poprosí o odpuštění, políbí mu ruku a pomalu vyjde z místnosti. Po celou dobu si zachovává chladnou hlavu, vážný výraz, ale i určitou morální převahu (s čímž se SA u svých dětí příliš často nesetkává) vyplývající z vědomí, že je pro vlast ochoten udělat víc, než jeho otec (**obr. 14**). Vzhledem k tomu, že hned v následující scéně je ve filmu oznámeno propuštění Sa'ada Zaghlūla a SA vidíme, jak ve svém obchodě vyvěšuje Zaghlūlův portrét, nabízí kolemjdoucím čaj a chlubí se svým synem revolucionářem, nelze se ubránit dojmu, že patriarchovo chování a pravděpodobně i jeho nově nabyté vlastenectví je přímým důsledkem rozhovoru s Fahmīm. O románovém SA by se něco takového rozhodně říct nedalo.

Další změnou ovlivňující vyznění Fahmīho charakteru v knize a filmu je samotný způsob jeho smrti. V románu se v průběhu demonstrace přestane věnovat svému okolí, protože si vzpomene na Marjam a uvědomí si, že je neuvěřitelně citově vyprahlý a svou smrtí alespoň dosáhne určitého naplnění. Po zásahu kulkou zůstane sám – pokud není sám, nepovažuje to za hodno zmínění – přemýšlí a pozoruje nebe:

*„Jeho ruce a nohy se zmohly je na pomalý, slabý, ochablý pohyb. Takový hluk. Ale proč tak hlasitě křičí? Vzpomínáš si? Jak rychle od tebe vzpomínky utíkají. Co chceš? Pokřikovat? Jaký pokřik? Nebo jen tak volat... Koho? Proč? Uvnitř tebe někdo mluví, slyšíš? Vidiš? Ale kde? Nikde nic, vůbec nic, jen temnota uvnitř temnoty, lehký pohyb stlačující s pravidelností tikotu hodin, jímž protéká srdce... Doprovází ho šepot. Brána do zahrady. Nebo snad ne? Plynule se vlní a pomalu rozpouští. Vysoký strom shovívavě tančí. Nebe... Nebe? Jeho vysoká, rozpínající se klenba. Není nic, než klidné, usmívající se nebe a z něj prší mír.“*

(str. 573-574)

Ve filmu nemá důvod k melancholii, v předchozí scéně měl romantickou usmiřovací schůzku s Marjam (na střeše). Chvilí po propuknutí střelby ho najednou vidíme, jak zakrvácený sedí opřený o zeď, přiběhnou k němu jeho přátelé a Marjam, soustrastně ho objímají a jeho pohled se upírá kamsi za ně. V prostřihu následuje záběr na demonstranty, vítězně poskakující na převrácené tramvaji a mávající vlajkami (**obr. 15,16**). Máme-li věřit křížovému střihu a byl-li toto Fahmīho poslední pohled, patřily jeho poslední filmové myšlenky nejspíš také Egyptu, což je jen v souladu s celkovou výrazně nacionálnější koncepcí filmu.



*obr. 13 - polibek Fahmī a Marjam*



*obr. 14 - Fahmī důstojně čelí svému otci*



*obr. 15 - Fahmī umírá*



*obr. 16 - a jeho poslední pohled patří skupině demonstrujících Egyptanů*

#### 4.2.5 Chadīga a ‘Ā’iša

Chadīga a ‘Ā’iša nejsou ani v románu nijak dominantní postavy – slouží jen jako katalyzátor domácí atmosféry a Amīniny společníce. Jejich vzájemné pošťuchování je v domě během dopoledního úklidu nebo odpolední kávy jedním z nejtypičtějších jevů. Otázkou je, jestli by se charaktery obou dívek vyvinuly do tak odlišné podoby, kdyby se nelišily i vzhledově – krása ‘Ā’íše nikdy nedala moc podnětů k tomu, aby si vytvořila hádavou povahu. Chadīga se na rozdíl od ní pyšní velkým nosem, kvůli němuž si z ní celá rodina neustále utahuje, a ona nemůže dělat nic jiného, než se naučit jejich útokům bránit. Proto se Chadīga i výrazně více zapojuje do celorodinných záležitostí.

Když se ‘Ā’iša má vdávat jako první, Chadīga jí to samozřejmě přeje a závidí zároveň, a když se provdá za svého švagra a nastěhuje se s ‘Ā’išou pod stejnou střechu, všechno je v pořádku.

Ve filmu distinkce sester jako protikladných povahou i vzhledem funguje jen částečně, zejména díky tomu, že nemají na plátně tolik prostoru. Nemají v podstatě ani žádnou vlastní vedlejší dějovou linii (kromě důstojníka, pozorujícího ‘Ā’išu každý den oknem, jehož žádost o ruku SA zamítne) a jakmile se provdají, ve filmu už je, s výjimkou Jāsīnovy svatby, již se účastní v natolik stejných šatech, účesech a stupních těhotenství, že jsou i vzhledově téměř k nerozeznání (**obr. 17**), nevidíme. Jejich rivalitu stírá i to, že se zde vdávají společně, společně si šijí svatební šaty a společně se stěhují z rodného domu. Šití šatů po Amīnině návratu z vyhnanství je také poslední scéna filmu, v níž mají sestry nějaké dialogy.

Dalo by se říct, že až na jednu menší roztržku, když Chadīga přistihne ‘Ā’išu u okna, jak se vystavuje na odiv svému důstojníkovi, a žertem jí vyhrožuje, že její tajemství vyradí rodičům (**obr. 18**), se ve filmu sestry vyskytují jako jedna zaměnitelná postava. Dále k tomu přispívá i fakt, že i když je ‘Ā’iša blond a vyšší, Chadīga nemá ani obří nos, ani vypouklé čelo, zkrátka nic, co by jí dělalo výrazně méně krásnou než ‘Ā’išu. Scéna roztržky sester je téměř přesně přejata z románu, a to včetně Chadīgina dlouhého monologu:

- „Už tvá slova nesnesu. Ušetři mne svého ostrého jazyka. Ó, Bože! Proč mi nevěříš?
- Promysli si, co budeš dělat, Chadīgo, to není hra. Jsi starší sestra a povinnost je povinnost, ať už jakkoli nepříjemná. Je třeba uvědomit zodpovědné činitele. Svěříš to tajemství svému otci? Pravda je, že nevím, jak mu tak ožehavou věc podat. A Jāsīn? Ten nám bude asi k takovému užitku, jako by nebyl. Od něj Můžeme doufat maximálně tak v pár nesrozumitelných slov. Fahmī? Ale ten se nad tím zlatovlasým původcem celého problému také jen rozplývá. Myslím, že nejlepší asi bude, když to řeknu matce a nechám ji, ať dělá, jak uzná za vhodné.

*Pak se pohnula, jako by chtěla vstát. ‘Ā’iša se k ní vrhla jako vyplašené kuře se sekáčkem v zádech, popadla Chadīgu za ramena a zakřičela z plných plic:*

- *Co po mně chceš?*
- A Chadīga se zeptala:*
- *Ty mi vyhrožuješ? “*

(str. 163-164)



**obr. 17** - sestry na Jāsīnově svatbě



**obr. 18** - sestry během své hádky

#### 4.2.6 Kamāl

Kamāl, na začátku *Bajna 'l-Qašrajn* osmiletý, nedostane sice v románu ani ve filmu moc prostoru samostatně jednat, ale to málo, které má k dispozici, využije. Již ve druhé kapitole románu se Kamāl etabluje v rozhovoru SA a Amīny jako chlapec, který má rád drobné žerty (SA se ptá Amīny, jestli ho nekryje). V průběhu románu to jen potvrzuje, obzvlášť když se snaží strhnout na sebe pozornost při odpolední kávě smyšlenou historkou o chlapci, umírajícím na ulici. Tato scéna sice ve filmu chybí, místo ní se zde však Kamāl dopouští kousků, jež by si jeho románový protějšek nejspíš nedovolil, zpravidla kvůli matce: přesolí otcovu snídani a jako vedlejší produkt dokonce osolí kávu vdově Šawkatové (za to je odměněn výpraskem) a sám se v noci vypraví do mešity Al-Ḥusajn (za to je odměněn Amīniným návratem).

Jinak Kamāl ve filmu i románu působí ve své dětské nevinosti jako přenašeč informací (**obr. 19**), rychlá spojka mezi mužským a ženským táborem, případně mezi domem a Angličany tábořícími na ulici. Neustále poslouchá za dveřmi, když se baví dospělí. Je to on, koho Fahmī využije, aby sdělil Marjam nepříznivý vývoj žádosti o její ruku, a je to opět on, kdo se na ulici spřátelí s Angličany a přinese Fahmīmu zprávu o tom, že se Marjam usmívala na Juliana. Kamāl je sice podle všeho velice inteligentní chlapec, ale nic ze zpráv, které zaslechne za dveřmi nebo jejichž přenosem ho pověří dospělí, vlastně pořádně nepochopí. Proto je tak ideálním doručovatelem, například

když Fahmī využije jejich střešní hodiny čtení (**obr. 20**), aby sdělil Marjam, sbírající prádlo na vedlejší střeše (ve filmu se stará o holubník), své city:

*„...pak mu došla trpělivost a zvýšeným hlasem řekl:*

*- Já jsem se ta slova naučil. Proč mě neposloucháš?“*

*Jeho hlas Fahmīho probudil. Vzal si od Kamāla sešit, začal se ho ptát na významy slov a Kamāl odpovídal, pak se však Fahmīho oči zastavily na milém slově, mezi nímž a mezi svými city našel spojení – a jaké. Schválně zvýšil hlas a zeptal se bratra na jeho význam:*

*- Srdce?*

*Chlapec odpověděl a slovo hláskoval, zatímco Fahmī se snažil dopátrat, toho, jaký dopad mělo ono slovo na její tváři. Začal mluvit ještě hlasitěji a zeptal se:*

*- Láska?*

*To Kamāla trochu zmátlo a hlasem, do něhož se promítaly jeho námitky, se ohradil:*

*- To slovo nemám v sešitě.*

*Fahmī s úsměvem odpověděl:*

*- Ale já o něm často mluvím, tak už by sis ho měl pamatovat!“*

(str. 71)

Kamāl se jako všichni žáci jeho školy také zapojí do demonstrací, na rozdíl od bratra Fahmīho ale nedobrovolně (při nejbližší příležitosti se běží schovat do pekařství). Tato nedobrovolnost ve filmu není ukázána, pravděpodobně aby Kamālova zbabělost tváří v tvář národnímu nepříteli nenarušovala nacionalistický charakter filmu.



**obr. 19** - Kamāl jako zprostředkovatel informací



**obr. 20** - Fahmī využívá Kamāla na dvoření se Marjam

#### 4.2.7 Marjam

Postava sousedovy dcery Marjam zastává ve filmu výrazně prominentnější místo než v románu. Tam její role spočívá v tom, že ji Fahmī koutkem oka pozoruje na střeše při věšení prádla, případně s ní s Kamālovou nic netušící pomocí jednostranně flirtuje. Ačkoli ji Fahmīho sestry znají od malička a často se navštěvují, on s ní nikdy nebyl o samotě, jelikož to by vážně poškodilo pověst jich obou. Poté, co SA zamítne jejich zasnoubení, musí pár čekat, až Fahmī dostuduje a osamostatní se, což se Marjam příliš nelíbí a žertovně vyhrožuje (Kamālovým prostřednictvím), že neví, co má dělat, pokud se v tom mezidobí čekání objeví nějaký jiný nápadník. Když ji pak Kamāl přistihne, jak se usmívá na Juliana, je Marjam jako potenciální manželka pro Fahmīho ztracena navždy – její pověst je v očích celé rodiny okamžitě zničena a všichni mluví jen o tom, jak se v ní spletli, když automaticky předpokládali, že je stejně ctnostná jako ženy v jejich rodině. Dojde řeč i na její matku, která vždy tak přehnaně dbala o svůj vzhled, že to bylo podezřelé (rodina samozřejmě neví o poměru Umm Marjam se SA, tuto souvislost mezi povahou matky a dcery si vytvoří jen SA sám).

Ve filmu nejspíš scénárista vycházel z toho, že hrdinova odpíraná láska nemůže být v očích jeho rodiny padlou ženou. Nezabývá se tedy tím, jakou škodu by to Marjamině pověsti udělalo, kdyby se v románu chovala ve Fahmīho společnosti na střeše tak otevřeně, jako ve filmu. Oba se prostě neustále setkávají jakoby náhodou a jsou si čím dál blíží, a to i přes nesouhlas SA. Ani to, že je Marjam o několik let starší než Fahmī, ve filmu nehraje roli.

Film se také nezastaví u tajných a náhodných schůzek na střeše, chce zajistit náklonost diváků k Marjam za každou cenu. I proto z filmu téměř zmizela postava Marjamininy matky, ženy, jež po manželově smrti neváhala udělat si ze souseda milence, a místo ní Marjam neustále vidíme jen s nemocným otcem, o něhož se dojemně stará (**obr. 21**). A nejspíš i proto nechodí na střechu jen věšet a sbírat prádlo, ale hlavně se starat o holubník, příhodně umístěný tak, aby na něj bylo dobře vidět ze střechy sousedního domu. Marjam často jen sedí na střeše, hladí holoubky (tradiční symbol lásky, míru a harmonie) a zamyšleně hledí, připomínajíc princeznu z pohádek studia Disney (**obr. 22**).

Marjamině dobré pověsti přispívá i to, že o jejím „flirtování“ s Julienem ve filmu neví celá rodina, ale jen Fahmī s Kamālem (pokud Kamāl neuplatnil svou funkci



přenašeče informací a neposlal to dál, tato informace však divákovi není k dispozici), což spolu s absencí neblahého vlivu její matky prakticky vymazává veškeré důvody, proč by k ní měl kdokoli zaujmout jakkoli negativní postoj.

Svou funkci jako legitimní Fahmího filmová partnerka pak Marjam završuje tím, že je Fahmího smrti náhodou nejen přítomna (účastnila se demonstrace a ve chvíli, kdy Fahmí umírá, se tam prostě objeví) – on jí prakticky zemře v náručí. To jí nejspíš dává právo truchlit s jeho rodinou – v posledním záběru civilní stránky filmu (před hrdinským pohřbem a poslední demonstrací) stojí Marjam po boku SA v potemnělém pokoji a pietně hledí na zarámovaný obraz Fahmího visící na zdi (**obr. 23**).



*obr. 21 - Marjam se stará o otce*



*obr. 22 - Marjam v holubníku*



*obr. 23 - Marjam se SA truchlí nad Fahmího smrtí*

## 4.3 Dominantní motivy

### 4.3.1 Nacionalismus

Nacionalismus je jedním z klíčových témat filmu, ačkoli v knize je spíše jen jedním z mnoha témat, objevujících se sice na více místech, ale jen okrajově (samozřejmě s postavou Fahmího v závěru románu, ale o politickém vývoji v zemi<sup>18</sup> se zmiňují i ostatní postavy). Ve filmu je nacionalismus jako motiv představen prostřednictvím Fahmího již ve druhé scéně a vlastně prvním dialogu – jde o Fahmího setkání na univerzitě a následnou vstupní přísahu do studentského výboru. V průběhu celého filmu pak sledujeme schůze Fahmího výboru, jeho denní i noční tajné akce, na nezávislost Egypta zaměřené rozhovory s Jāsīnem a konfrontace s otcem. Nejexplicitnější ukázkou egyptského nacionalismu ve filmu pak je zobrazení samotných

<sup>18</sup> Egyptská revoluce roku 1919 byla celonárodním povstáním proti britské okupaci, jež vzniklo v reakci na nucený exil Sa'ada Zaghlūla, vůdčího představitele egyptské politické scény, a jeho kolegů z plánované delegace (budoucí strana *Wafd*) mířící na mírovou konferenci ve Versailles, aby tam vybojovali nezávislost Egypta po rozpadu Osmanské říše. Revoluce byla úspěšná, v roce 1922 Británie uznala egyptskou nezávislost, své jednotky u Suezského průplavu nicméně stále odmítala stáhnout a vztahy mezi oběma zeměmi zůstaly napjaté až do egyptské revoluce roku 1952.

demonstrací, jichž se účastní všechny věkové i společenské skupiny Káhiřanů (včetně žen a dětí) a kde je dokonce zobrazeno setkání muslimských duchovních a koptských kněží, již zde slouží společnou bohoslužbu, obejmou se a společně se účastní demonstrace na důkaz toho, že národní otázka svou důležitostí převažuje otázku náboženskou.

Scény z demonstrací jsou částečně i díky své repetitivnosti tím, co si divák bude z filmu asi nejvíce pamatovat, o knize nic podobného rozhodně neplatí. Celkově zde jsou demonstrace zachyceny třikrát: desetiminutová scéna (včetně scény s kněžími) před Zaghlūlovým propuštěním, kratší dvouminutová, jež jeho propuštění oslavuje a při níž zemře Fahmī, a závěrečná nejkratší, v níž plynule přejde Fahmīho mučednický pohřeb, podle všeho při závěrečném sestřihu poslepovaná ze záběrů nepoužitých do prvních dvou demonstrací. Jak bylo naznačeno, všechny demonstrace ve filmu vypadají i znějí zcela zaměnitelně. Začínají několika jedinci (většinou včetně Fahmīho a jeho kolegů z výboru) vykřikujícími nacionalistická hesla, pokračují záběry na ze všech stran se sbíhající skandující davy, které potom chvíli triumfálně pochodují ulicemi za doprovodu hudby a zpěvu egyptské státní hymny, a nakonec do demonstrantů začnou zběsile střílet britští vojáci, dav panikaří, rozuteče se a na ulici zůstanou jen roztroušená těla obětí. Záběry na nekonečné triumfálně pochodující masy jsou čas od času přerušeny pohledem na tramvaj obsypanou triumfálně mávajícími Egypťany, případně na převrácenou tramvaj obsypanou triumfálně mávajícími Egypťany.

Třetí a závěrečná popohřební demonstrace se ale v jednom detailu liší: jako by už sama o sobě náležitě nevyjadřovala pokračující revoluční boj, doprovází ji ještě explikující hlas vypravěče, jenž divákům v posledních záběrech filmu sděluje, že Fahmī a ostatní mučedníci neprolili svou krev nadarmo. Tento angažovaný závěr celkové vyznění filmu samozřejmě ještě více vzdaluje od knihy, jež si mučednický pohřeb odpustila a skončila SA vyrovnávajícím se se zprávou o Fahmīho smrti.

#### **4.3.2 Víra a náboženství**

V románu i v jeho adaptaci má víra pevné místo. Všichni členové rodiny, zejména SA a Amīna, jsou hluboce věřící, aniž by si víru jakkoli komplikovali.

SA se nezátěžuje tím, že Korán zakazuje alkohol, protože rád popíjí víno s přáteli; a když mu něco dělá radost, nemůže to přece být špatné, pokud zůstává

dobrým muslimem. Stejně si odůvodňuje všechny svoje mimomanželské aféry. Ve filmu sice chybí dlouhé pasáže, věnované v předloze uvažování SA, ale jeho víra se zde projevuje jinak. Je však nutno uznat, že tento aspekt jeho osobnosti je ve filmu mírně potlačen: nedělá nic, co by neměl dělat každý správný muslim: modlí se (zde jednou ve snídaňové scéně), v běžném hovoru se na Boha neustále odvolává, když najde Kamāla v noci v mešitě, nepotrestá ho, a když chce, aby Fahmī přísahal, že se studentským výborem končí, má přísahat na Korán. Jinak se film patriarchovu očividnému vnitřnímu rozkolu mezi vírou a hedonismem (jejž v románu SA dokonce řeší s duchovním) příliš nevěnuje.

Amīnina víra je v románu stejně upřímná a hluboká, jako ta manželova, jen možná ještě naivnější, protože postrádá jakékoli vědomosti – zná jen několik koranických súr, jež s oblibou cituje, když má pocit, že ji sledují džinnové (vzhledem k tomu, že je přesvědčena, že v domě straší, dochází k tomu poměrně často, zejména v nočních hodinách při čekání na SA, jak se dozvídáme v první kapitole), a tak lačně zpovídá Kamāla při každém návratu ze školy a snaží se naučit něco nového. Na tento detail sice ve filmu nebylo místo, ale všechny ostatní známky Amīniny víry (kromě vnitřních monologů, samozřejmě) zůstaly zachovány. O jejím blízkém vztahu k islámu vypovídá i výběr místa, jež se vydá navštívit, když poprvé po pětadvaceti letech vyjde sama z domu – je to mešita Al-Ḥusajn, již celé ty roky pozoruje z okna sníc o tom, že se tam vydá.

Dalším důkazem důležitosti víry v rodině je chování Kamāla, jenž, zdrcen Amīniným vyhnanstvím a neschopností starších sourozenců dohodnout se, co podniknout, aby se matka mohla vrátit, odejde v noci z domu do mešity Al-Ḥusajn žádat světce, aby zařídil její návrat. Případá mu to jen spravedlivé, protože právě návštěva této mešity to všechno způsobila. Jeho víra se mu zde dokonce vyplatí, neboť když ho tam otec objeví, jen ho naloží do kočáru a jede Amīnu k matce vyzvednout. Zajímavé je, že ačkoli Kamālovo chování je zcela odůvodnitelné, v knize tuto epizodu nenajdeme – můžeme ji tedy připočíst na seznam narativních bodů, které byly pozměněny za účelem zachování některých z Barthesových indexů<sup>19</sup>, a to důležitosti víry v rodině.

Víra, ať už muslimská nebo křesťanská, má výsadní postavení i ve filmu jako takovém, bez hledu na sklony jednotlivých postav, a to zejména jako katalyzátor nacionalistických tendencí egyptského národa. Při první významné demonstraci za

---

19 Jde o prvky narace, jež nejsou součástí základního narativního řetězce a jako takové se nedají přímo přenést do jiné narativní formy (zde z knihy do filmu) [McFarlane, 1996: 14-15].

Zaghlūlovo propuštění, již na plátně vidíme, zamíří dav protestujících s duchovním v čele z mešity do koptského kostela, kde se duchovní obou církví přede všemi usmíří a v dalších demonstracích pokračují společně. Scéna v kostele tak dělá z této demonstrace vůbec nejdelší v celém filmu. Na výše uvedenou výpověď o tom, jak je za účelem prosazení nacionalistických cílů nutné překonat náboženské rozdíly, navazují závěrečné záběry filmu. V nich vidíme (bezprostředně po další střelbou rozehnané demonstraci) káhirské kostely a mešity a slyšíme adhān a kostelní zvony. Závěr filmu tedy jako by implikoval, že ačkoli nacionalistické cíle svou důležitostí převáží náboženské rozdíly, pokud nedojde k jejich naplnění, víra, ať už jakéhokoli vyznání, přetrvá.

## 5. Formální filmové prostředky

### 5.1 Syntax

Nedá se sice říci, že by tvůrci *Bajna 'l-Qaşrajn* měli nějakou obzvláštní zálibu v používání originálních filmově syntaktických prostředků neotřelým způsobem, ale i tak tato stránka filmu rozhodně není bez zajímavosti.

Kamera na sebe nijak neupozorňuje, uplatňuje se především statická kamera, ve filmu nenajdeme žádné epické záběry, ani jedno použití kamerového jeřábu nebo nějaké sofistikované jízdy. To je docela škoda, protože epické scény demonstrací v Káhiře jsou pro takové kamerové pojetí jako stvořené. Také jakékoli inventivní sklápění nebo panorama (zde často používaná zcela konvenčním způsobem) by mohly práci s kamerou mírně oživit. Je možné, že příčinou této nedostatečné epičnosti bude omezený rozpočet.

Stříhu je ve filmu právě díky poměrně vysoké průměrné délce záběru způsobené převážně statickou kamerou poskrovnu, ale ne tak málo, aby to bylo nápadné – ani zde autoři nijak neexperimentovali a drželi se zavedených postupů analytického stříhu. Od ostrého stříhu se tvůrci odchýlili jen v několika málo případech, vždy mezi záběry, jež nemají příliš společných prvků, proto je zde motivace použití neostrého stříhu nejasná. Jedná se o tak různorodé záběry, jako přechod z tančící Zubajdy na tančící Zanutu či přechod z polodetailu tváře truchlivého SA na Fahmího pohřební průvod (**obr. 24**). Ve druhém uvedeném příkladu se patriarchova tvář několik vteřin zdánlivě vznáší nad Fahmího rakví a tímto způsobem je SA umožněno se symbolicky synova pohřbu zúčastnit. Je to také poslední záběr SA, který ve filmu vidíme.

Dobrým příkladem toho, jak zde filmový jazyk zastupuje repetitivně pomalý rytmus románu, jsou určité zavedené vzory, podle nichž se kamera pohybuje po titulním domě. Je sice možné, že tyto pohyby kamery byly vynuceny okolnostmi (kulisy byly postaveny takovým způsobem, že kamera neměla dost manipulačního prostoru), ale při analýze filmu je lepší nic nepřisuzovat náhodě. Kamera tedy sleduje postavy po domě stále ze stejných úhlů, na stejných místech a pohybuje se podle stejných pravidel – dalo by se říct, že svým opakováním totožných pohybů do určité míry nahrazuje absenci opakovaného rytmu domácnosti z románu. Divák, sledující opakující se záběry postav procházejících či probíhajících stále stejnými místnostmi v průběhu celého filmu, začne

mít dojem, jako by četl knihu se stále se opakujícími pasážemi a zvyky. Tento syntaktický prvek by se mohl ukázat jako obzvláště důmyslný.

Zajímavé je i převažující centrální uspořádání osob čelem ke kameře – skupinky postav se neustále zastavují ne v hloučku, ale takovým způsobem, že stojí všichni vedle sebe čelem ke kameře a tím z ní dělají jakéhosi dalšího konspirátora. Je to sice uspořádání, jež do určité míry ruší realistický dojem, ale na druhou stranu usnadňuje divákovi orientaci v postavách a situacích (**obr. 25,26**).



**obr 24** - příklad prolínačky –  
*Fahmīho pohřeb*



**obr. 25** - centrální  
uspořádání osob u rodinné  
snídaně



**obr. 26** - centrální  
uspořádání osob - Fahmī s  
kolegy z výboru

## 5.2 Hudba a zvuk

Dalším podstatným formálním prvkem filmu je hudba. Hudba v *Bajna 'l-Qašrajn* je také poměrně klasická, ničím nevybočující ze zavedených postupů filmové hudby. Kromě standardních hudebních efektů dokreslujících děj, jako např. náhlý smyčcový tón značící překvapení apod., zde najdeme tři hlavní motivy. Hned v úvodu filmu je to těžký temný motiv hraný na žestě s dominantními bubny, jenž doprovází SA na jeho cestě zpravit Amīnu o Fahmīho smrti. Plynule na něj navážeme v závěru, když SA tuto cestu dokoná a zprávu jí oznámí, hudba tak vytváří zvukový most, uzavírající vyprávěcí rámec příběhu. Druhý motiv je veselý, připomínající kreslené grotesky – to je Jāsīnův klaunovský doprovod. Zazní prakticky pokaždé, když se Jāsīn objeví na plátně, a dělá z něj tak postavu, jež se téměř nedá brát vážně. Důležitý je i něžný smyčcový motiv, podkreslující lásku Fahmīho a Marjam.

Kromě těchto standardních hudebních motivů, jež se mezi sebou střídají podle toho, která z postav se objeví na plátně, je nutné vzít v úvahu ještě následující specifické rysy. Záběry demonstrací podkreslují vždy stejné jásavé revoluční fanfáry, k nimž se přidává opět jásavě mnohohlasně zpívaná egyptská hymna. Jakmile se demonstrace

začne rozpadat vlivem střílejících strážců pořádku, jásavá hudba zmlkne a nahradí ji tklivé smyčce.

Dalším případem specifické filmové hudby jsou hedonistické scény, v nichž SA se svými přáteli popíjí a zpívá. Zde nejde jen o hudební doprovod, ale o celá taneční a pěvecká čísla, jejichž architektkou bývá zpravidla postava Zubajdy, připojuje se k ní však i SA a ženský a mužský sbor.

Na hudební stopě snímku nejsou nejzajímavější její jednotlivé složky, nýbrž to, jakým způsobem tvoří celek filmu. Nejen, že každá scéna a každé prostředí má svou vlastní specifickou hudební stopu, jež přesně odpovídá ladění situace tou scénou popsané, ale tato hudební stopa je většinou slyšet v průběhu celé scény. V praxi to vypadá tak, že při každém druhém střihu se radikálně změní hudba, například z romantického střešního motivu Fahmího a Marjam na jásavý chorál egyptské hymny, a to bez jakéhokoli přechodu. Pro dnešního diváka to může být poněkud nezvyklé a rušivé, neboť v současné kinematografii je zavedenou praxí používat hudbu k hladkému přechodu mezi jednotlivými scénami, ale v době vzniku filmu byla taková hudební stopa běžnou praxí.

Snímek se může na několika místech pochlubit i zajímavým přístupem k dichotomii diegetické a nediegetické hudby a zvuku<sup>20</sup>. Všechny dialogy jsou zde samozřejmě standardně diegetické, čili proneseny těmi postavami, jež jsou v danou chvíli součástí reality filmu. V úplném závěru filmu se ale ozve hlas vypravěče, podkreslující Fahmího pohřeb, a zdroj tohoto hlasu není možno jasně zařadit. V úvahu připadají tři varianty, dvě diegetické (vnitřní monolog SA, protože ve chvíli, kdy proslov začíná, žádná jiná postava na plátně není, a proslov někoho z účastníků či pořadatelů Fahmího hrdinského pohřbu, stojícího mimo záběr) a jedna nediegetická (obyčejný nediegetický vypravěč, možná představující hlas samotného spisovatele, ačkoli nikde v románu srovnatelný nacionalistický patos nenajdeme). V případě hlasu vypravěče stojí za zmínku, že tento prvek se většinou používá jako součást uvození rámcové konstrukce, jíž tento film sice disponuje, ale vypravěč se zde objevuje oproti zavedeným modelům (hlas vypravěče příběh uvádí a uzavírá) jen jednou.

---

20 Diegetický zvuk je zvuk, který má zdroj ve světě příběhu, zatímco nediegetický zvuk je takový zvuk, jehož zdroj se nachází mimo realitu příběhu. Typickým příkladem diegetického zvuku ve filmu jsou například dialogy, nediegetickým zvukem je pak například instrumentální hudební doprovod nezakotvený v příběhu (pokud filmové postavy na zvuk reagují, případně mohou vnímat jeho zdroj, jde o diegetický zvuk) [Bordwell – Thompson, 2010a: 284].

Co se týče hudby, i v jejím případě se opozice diegetické proti nediegetické na několika místech smazává. Všechny výše uvedené motivy jsou pochopitelně nediegetické, ale právě v tanečních nebo demonstračních scénách jasná hranice mezi diegetickou a nediegetickou hudbou neexistuje. Na demonstracích vidíme, že davy provolávají revoluční hesla a zpívají egyptskou hymnu, ale její hudební doprovod už je nediegetický, stejně tak její pokračování v průběhu celé demonstrace. Taneční a pěvecká vystoupení by měla být i zvukově zcela součástí diegetického světa, ale tento efekt je narušen jednak špatnou synchronizací pohybů rtů zpěváků se zvukovou stopou, jednak absencí dostatečného počtu hudebních nástrojů k vyvolání tak přesvědčivého a hlasitého hudebního zážitku. Dalo by se tedy říct, že jak taneční, tak demonstrační scény jsou svou zvukovou stopou na pomezí diegeze a nediegeze.

### 5.3 Mizanscéna

Co se mizanscény týče, ani v této oblasti nenajdeme v *Bajna 'l-Qašrajn* nic radikálního. O některých prvcích už jsme se zmínili výše, například o použití kulis na střešní scény, nebo o detailně propracovaném zařízení místností. Mizanscénu ale tvoří více parametrů (přesně: herci, kostýmy, scéna, osvětlení), jejichž prostřednictvím ovlivňuje režisér diegetický svět<sup>21</sup>. Tyto prvky se také mohou nejvíce zasloužit o to, jestli bude adaptace z diváckého hlediska přesvědčivá, nebo ne, proto „představuje pro filmaře absolutní kontrola mizanscény očividnou výzvu“ [McFarlane, 1996: 28].

#### 5.3.1 Herci

Herci jsou v *Bajna 'l-Qašrajn* vybráni zcela typově podle charakteristik postav ze slavného románu. Pro roli SA byl tedy vybrán Jaḥjā Šāhīn, tou dobou již proslavený rolemi mírně despotických patriarchů, jehož nejznámější rolí se však stala právě tato (zopakoval si ji i v dalších dvou dílech *Trilogie*). Za zmínku stojí, že žádný z ostatních

---

21 Výraz mizanscéna pochází z francouzského „*mise en scène*“ (dát na scénu) a původně se používal v souvislosti s divadelními inscenacemi. Ve filmové vědě se tento termín používá jako označení všeho, co režisér ovládá v rámci filmového záběru. Spadají sem tedy ty prvky, jež má film společné s divadlem: scéna, osvětlení, kostýmy, postavy. Svým ovládáním mizanscény režisér inscenuje akci pro kameru. Obvykle je mizanscéna ve filmu důsledkem dlouhých příprav a plánů, ale režiséři do svých filmů zakomponovávají i neplánované prvky (např. pokud se náhodou rozpoutá bouřka, scéna se přesto natočí a dostane dramatictější efekt) [Bordwell – Thompson, 2010a: 118].



herců, kteří se ve filmu objevili, se neřadí mezi nejpopulárnější nebo nejlepší egyptské herce té doby. Většinou účinkovali spíše ve vedlejších rolích snímků se známějšími tvářemi. Představitelka Amīny, Amal Zājd, účinkovala mezi 40. a 60. lety jen v sedmi známějších celovečerních filmech, z nichž největšího ohlasu se dočkal snímek *Bidāja wa nihāja* podle stejnojmenného románu Nagība Maḥfūze z roku 1961, kde však hrála jen vedlejší roli ve stínu Omara Šarifa a Saná‘ Gamīl. I představitelky ‘Ā’iši a Chadīgy, Hālat Fāchir, respektive Suhīr Al-Bārūnī, mají filmografie nečítající víc než patnáct filmů v rozmezí padesáti let jejich působnosti. ‘Abd al-Mun‘īm Ibrāhīm, představitel Jāsīna, a Salāḥ Qābil, představitel Fahmīho, sice účinkovali ve větším počtu filmů než herečky představující jejich sestry (51, respektive 16), přesto se v nich nijak zvlášť neprosadili. Vrcholným příkladem toho, že hereckému štábu *Bajna ‘l-Qaṣrajn* dominují převážně neznámí druhořadí herci až neherci, je obsazení Wagdyho al-‘Arabīho do dětské role Kamāla. ‘Al-Arabī se už nikdy potom v žádném filmu neobjevil.

Jelikož se jedná o egyptský film alespoň částečně spadající do žánru melodramatu, není překvapující, že se nevyhnul pro západního diváka přehnaně afektovanému hereckému výrazu typickému pro tento typ kinematografie. Máme zde na mysli zejména přehnanou gestikulaci herců (téměř každé slovo doplňují gestem), jež vytváří dojem, jako by byly postavy téměř neustále ve stavu extrémního duševního vypětí. Je však nutno uznat, že na jednu stranu při zfilmování tak obsáhlého díla, jakým *Bajna ‘l-Qaṣrajn* bez pochyby je, zůstanou zachovány z větší části právě jen ty vypjaté scény, a na stranu druhou tato gestikulace vypovídá stejnou měrou o mentalitě a kultuře postav jako o převládajících praktikách dobové kinematografie. Nemáme na mysli pouze kinematografii egyptskou – přístup k realističnosti hereckých výkonů se vyvíjí stejně jako filmový jazyk a technologie, proto herecké výkony, jež byly před několika desetiletími považovány za vrchol realismu, dnes působí extrémně stylizovaným dojmem [Bordwell – Thompson, 2010a: 140].

Tento afektovaný stav částečně negují scény, v nichž je celá rodina (bez rušivé přítomnosti patriarchy) pohromadě. Tehdy se sourozenci mezi sebou neustále pošťuchují, hádají, vtipkují a vůbec představují překvapivě dynamickou entitu, jejíž podstata utrpí odchodem ‘Ā’iši a Chadīgy velký šok (jak vidíme v převážně nedynamické scéně s Jāsīnem, Fahmīm a Zajnab). I zde sice převažuje zmíněná afektovaná gestikulace, ale v dynamice scén se jakákoli nepřirozená přehnanost či křečovitost ztrácí.

Za zmínku stojí i pohyb postav v prostoru. Jelikož v *Bajna 'l-Qašrajn* nenajdeme žádné složité dlouhé záběry, ani pohyb postav nemusí být nijak sofistikovaný. Většina scén je nasnímana na minimální počet záběrů, v nichž jsou postavy prakticky statické. Samozřejmě zde existují záběry příchodu a odchodu postav, ale jakmile už je postava součástí scény, její pohyb je omezenější než ve většině divadelních her. Postavy ani nijak zvlášť nevyužívají prostředí scény. Jediný pohyb postav, jehož se můžeme dočkat, je příchod, postavení se na místo přibližně v centru záběru a buď střih, nebo odchod. Důležitým prvkem jsou právě ty vycentrované kompozice, jichž se al-Imám drží zcela důsledně. Postavy se nikdy nevychýlí ze zlatého řezu, což diváka sice nijak neohromí, ale ani nezmate.

Výjimkou jsou samozřejmě taneční sekvence, kde se několikrát setkáme i s relativně propracovanou choreografií – tanečnice scházejí ze schodů, tančí v kruhu po místnosti (**obr. 27**) a potom se uspořádají na zemi do obrazce, jenž pak kamera sleduje z nadhledu (**obr. 28**).



*obr. 27*



*obr. 28*

### 5.3.2 Kostýmy a make-up

Make-up a kostýmy jsou zcela poplatné době, v níž se film odehrává, i popisu, jaký nabídl Maḥfūz ve své knize. I proto je jasně patrný generační rozdíl mezi SA a jeho přáteli, kteří se stále odívají tradičně do galābīje a kaftanu, a jeho syny a jejich vrstevníky, kteří nosí evropský oděv a fez. Neprovdané dívky nosí dva dlouhé copy a šaty tmavých barev, Amīna má na sobě neustále všezahalující šaty a na hlavě šátek, ale když jde ven (**obr. 29**), skryje si je ještě pod plášť (a obličej samozřejmě pod závoj).

Kostýmy jsou zde také použity ke zdůraznění podobnosti mezi některými postavami. Jāsīn se snaží svým chováním přiblížit jednání svého otce, proto jej i častěji vidíme tradičně oblečeného, například v první snídaňové scéně. Fahmī má na sobě galābīji jen jednou, a to když v rodině platí zákaz vycházení kvůli vojenskému ležení

v ulici Bajna 'l-Qašrajn. Podobnost mezi SA a Jāsīnem je dále zdůrazněna jejich totožnými účesy a knírky, i když pěstěnější, dospělejší a působivější patriarchův knír ještě přidává jeho nositeli na nadřazenosti ve srovnání s knírkem jeho staršího syna (**obr. 30**).

Mezi ženskými postavami jsou patrné i další rozdíly, nejen mezigenerační, ale i ty, poukazující na rozdílný společenský status nebo životní styl. Bereme-li šatník Amīny a jejích dcer jako reprezentativní příklad oblékání stoupající konzervativní káhirské nižší střední třídy [Hafez, 2001: xvii], jejíž oděv by měl vyjadřovat spořádanost, morální neposkvrněnost, příkladnost a praktičnost, musíme ženské postavy s odlišnou garderóbou z této kategorie vyjmout. Zde je řeč zejména o dvou dalších sociálních stavech. První z nich představují všechny zpěvačky a břišní tanečnice, jež ve filmu vystupují. Jedná se o ženy s nižším společenským postavením, ale s větší volností, již vyjadřují i svým oděvem, vyznačujícím se nahými pažemi, flitry a zlatými ozdobami a hlubšími výstřihy (**obr. 31**). Tento rozdíl ve stylu odívání je patrný, i když umělkyně zrovna nepracují – také jejich civilní oděv je ozdobnější a na ulici si nezakrývají tvář (**obr. 32**). Druhou kategorií by pak byly ženy, jež Amīninu rodinu na společenském žebříčku převyšují. Ve filmu se to týká pouze 'Ā'išiny a Chadīginy budoucí tchyně, vdovy Šawkatové, jež ačkoli je bezpochyby starší než Amīna, obléká se nepřehlédnutelně západnějším způsobem – když jde patriarchovi přednést svou žádost, má na sobě moderní kostýmek s úzkou sukní pod kolena, evokující spíše 50. než 10. léta, a na hlavě jen tureckou pokrývku hlavy (**obr. 33**). Její status samozřejmě vychází i z jejího tureckého původu, projevujícího se v lehkém přízvuku. V románu jsou různé poměry těchto dvou rodin ještě akcentovány při návštěvě rodiny u čerstvě provdané 'Ā'iši. Kamāl se neustále podivuje, že se jeho sestra po svatbě změnila a obléká a chová se teď úplně jiným způsobem, protože se na ní podepsalo nové prostředí a nový společenský status. Film se však tak daleko nedostane.

Make-up je zcela minimalistický. U Amīny a u jejích dcer by líčení odporovalo charakteristice postav a jejich prostředí, takže tam je make-up nenápadný, zaměřený na přirozenost. S líčením se samozřejmě setkáme u tanečnic a zpěvaček, zejména u stárnoucí Galīly, jejíž přehnané líčení je do určité míry známkou její profese.

Make-up ve filmu nikdy není jen ženskou záležitostí – i u některých mužských postav se využívá ke zvýraznění specifických rysů ve tváři. Zde se to týká zejména dvou nejsilnějších mužských postav, SA a Fahmīho – oba mají mírně zvýrazněné oči a

obočí, což má za důsledek pronikavější pohled. Tento postup se všeobecně používá k vyjádření vnitřní síly a důležitosti postav [Bordwell – Thompson, 2010a: 128].

Do kategorie make-upu spadají i masky a další efekty vytvářené podobným způsobem, zde se to týká zejména krvavých skvrn na obětech potlačených demonstrací, včetně pro film nejpodstatnější krve na Fahmího čele.



*obr. 29 - Amīna na ulici*



*obr. 30 - podobnost SA a Jāsīna*



*obr. 31 - Zanubīn třpytivý taneční oděv*



*obr. 32 - Zubajda ve svém "civilním" oděvu přijíždí do obchodu SA*



*obr. 33 - vdova Šawkatová vyjednává se SA*

### 5.3.3 Scéna

Tématu scény jsme se částečně věnovali již v kapitole o prostředí, v němž se román/kniha odehrává, ale zde se budeme zabývat do větší míry tím, jak toto prostředí konkrétně funguje v rámci filmu. Součástí scény jsou pochopitelně i kulisy a rekvizity.

Scéna je v *Bajna 'l-Qašrajn* zcela zaměřena na realistický účinek na diváka, se stylizací se tu nesetkáme vůbec. Natáčelo se jak v lokacích, tak ve studiu, a z trikových postupů dotvářejících scénu byly využity pouze kulisy a metoda domalovaného pozadí. Se zadní ani přední projekcí nebo použitím miniatur, dalšími v době vzniku frekventovaně využívanými postupy, se ve snímku nesetkáme vůbec.

Stále se zde opakuje několik dominantních scén: v domě Bajna 'l-Qašrajn jde o dvůr se schody, obývací pokoj v prvním patře, ložnici Amīny a SA ve druhém patře a střechu, důležitý je i obchod SA, byt zpěvačky Zubajdy, dům Jāsīnovy matky, mešita

Al-Ḥusajn, velitelství Fahmīho studentského výboru a různé ulice, kde se setkávají postavy a kde probíhají demonstrace.

Dvůr rodiny ‘Abd al-Gawwād je primárně svědkem množství příchodů a odchodů různých členů domácnosti (**obr. 34**). Ačkoli v románu se zde má nacházet kuchyň, její umístění není ve filmu nikde přesně ukázáno (kuchyň samotná se tam objevuje jen jednou). Vzhledem ke kameře permanentně umístěné naproti schodům je scéna postavena tak, že vidíme jen stále stejnou polovinu místnosti: vpravo dveře na ulici, vlevo schody vedoucí podél levé zdi do prvního patra, na úrovni prvního patra zleva doprava pavlač, z ní vedoucí troje dveře do dětských pokojů a obývacího pokoje a uprostřed schody do druhého patra a na střechu. Tento prostor se po většinu filmu (kromě výzdoby kvůli Jāsīnově svatbě) nijak nemění, a to ani z hlediska filmové syntaxe (je stále zabírán stejným způsobem, ať už sledujeme příchod ovíněného Jāsīna, nebo vpád vojáků pronásledujících Fahmīho – tento pohyb je koneckonců předjímán již pohybem SA po příchodu domů v první scéně filmu). K největším přednostem této scény patří samozřejmě její horizontální rozvrstvenost, díky níž lze na jeden záběr sledovat přesun postavy ode dveří až do druhého patra či rozestavění postav po schodišti při loučení a vítání, svědčící o aktuální dynamice domácnosti (loučení se SA při odjezdu do Port Sa‘īdu). K maximálnímu využití této scény došlo při oslavách Jāsīnovy svatby, při nichž prošel svatební průvod tradiční trasou (ode dveří do schodů a do obývacího pokoje), ale zábradlí pavlače se zde proměnilo v diváckou tribunu, oprýskaná zeď vedle schodiště byla schovaná pod kobercem a přítomnost davu svatebčanů proměnila za normálních okolností zcela obyčejný a poměrně bezútěšně vyhlížející dvůr ve společenskou místnost plnou nezvyklého množství světla (**obr. 35**).



**obr. 34** - dvůr na začátku filmu ve svém holém stavu



**obr. 35** - vyzdobený dvůr při Jāsīnově svatbě

Další poměrně verzatilní scénou je ložnice SA a Amīny, jež dokáže bez jakékoli úpravy působit jak útulně a rodinně, tak hrozně a temně. Zajímavé je, že i zde to z větší části závisí na charakteru světla v místnosti. Dominantní rekvizitou je pochopitelně

postel, již se ve filmu dostane opakovaného využití. Nejdřív je to pro Amīnu a SA (a Kamāla, jenž se k nim v noci po otcově návratu domů napůl náměsíčně přikrade) bezpečné útočiště, místo lásky a pohodlí (**obr. 36**), po Amīnině úrazu se postel promění v dějiště nejdříve potenciálního (před manželovým návratem), později zrealizovaného násilí (**obr. 37**). Od té doby představuje postel již jen neveselé místo, proto není nijak překvapivé, že to bude právě tam, kde SA Amīnu zpraví o Fahmīho smrti (**obr. 38**). Pro tuto příležitost je ložnice také náležitě potemnělá, což jen podkresluje závažnost a truchlivost sdělené informace.



*obr. 36*



*obr. 37*



*obr. 38*

Jednou z nejfrekventovanějších scén filmu je střecha domu, která zde představuje místo romantické (pro Fahmīho a Marjam), nebezpečné (pro Nūr a co se týče důsledků i pro Jāsīna), rodinné (rozhovory Fahmīho s Jāsīnem, Kamālovy hodiny čtení) a konspirační (Fahmī zde schovává svůj letákový kontraband). Střecha je také jediná prokazatelně studiová lokace filmu, tvořená výhradně kulisami. Ke každému z výše uvedených využití této scény připadá zvýraznění určitého jejího prvku, jenž divák při ostatních využitích této scény vůbec nevnímá. Romantický aspekt střechy vyjadřuje jednak protější střecha Marjamina domu s holubníkem, jednak panorama Káhiry prosvítající mezi oběma střechami, namalované na kulisy vlevo od dveří na střechu (**obr. 39**).

Zabývá-li se tedy scéna romantickou dějovou linií, sledujeme oblast střechy vlevo od vchodových dveří. Zde je i dobře patrné maximální využití prostoru. Marjam a Fahmī mají dostatek prostoru k tomu, aby na sebe jen vrhali kradmé pohledy přes několikametrovou vzdálenost mezi holubníkem a centrem střechy Fahmīho domu, nebo aby přeskakovali z jedné střechy na druhou, případně stáli naproti sobě u zdi a drželi se za ruce. Vyvýšená poloha holubníku také dodává scéně užitečné vertikální rozvrstvení.

Těžiště konspirační části střechy na druhou stranu spočívá v opuštěné králíkárně napravo od dveří, kde Fahmī skrývá svůj letákový kufřík (**obr. 40**). Jako místo zvolené

Fahmīm pro tajnou skrýš vypovídá králíkárna spíše o Fahmīho osobnosti než o čemkoli jiném – starou králíkárnou si zvolil bezpochyby proto, že by v bedně uvnitř jejích tlejících stěn kontrastně moderní kufřík nikdo nečekal. Konspirační a romantická část střechy se střetnou, když Fahmīho pronásledují vojáci a on nemá čas kufřík pořádně schovat – teprve tehdy si také divák udělá představu o celkovém rozložení střešního prostoru.

Zbylé střešní scény se odehrávají v prostoru střechy, dál ode dveří, případně u zábradlí (**obr. 41**), kde můžeme křížovým stříhem pozorovat Fahmīho a Jāsīnovýma očima děti hrající si s britskými vojáky. I tato část střechy byla divákovi z ostatních střešních scén neznámá, stejně jako příbytek Nūr, o jehož existenci netuší divák nic, dokud se nestane dějištěm incidentu s Jāsīnem.

Střecha se tedy ve filmu díky svému studiovému původu projevuje jako několik zdánlivě spolu nesouvisejících prostorů, jež si divák spojí až dodatečně.



**obr. 39** - Fahmī s  
namalovaným panoramatem  
Káhiry



**obr. 40** - Fahmī schovává  
konspirační kufřík



**obr. 41** - bratři pozorují  
vojenské ležení dole na ulici

Zcela odlišná je situace se scénou patriarchova obchodu. O jeho prostorovém rozložení máme jasnou představu od začátku, protože obchod jako jedna ze scén vstupuje do filmu s postavou Zubajdy, přijíždějící ulicí. Vidíme tedy nejprve, jak se zpěvačka blíží ulicí (**obr. 42**), vchází dovnitř a stále v rámci stejného záběru se přesunuje do zadní části obchodu, kde ji SA usadí (**obr. 43**). Ačkoli se stále pohybujeme po klasické ose pohledu, jež znemožňuje záběr celé místnosti a omezuje zobrazení prostoru na stoosmdesátistupňový výsek, vidíme, že se všechno nachází na jednom místě (což se na rozdrobené scéně střechy stát nemohlo). Obchod je místem, kde vidíme SA bez jeho domácí přetvářky, ale i bez atmosféry absolutní důvěry a uvolnění, již vyzařuje v přítomnosti nejbližších přátel. Je to SA civilní, pečlivý, ale i veselý a příležitostně flirtující. Po představení obchodu jako scény příchodem Zubajdy se ve filmu objevuje již bez ustavovacího záběru, buď jako zadní část obchodu, kde SA



vyjednává, nebo jako přední část obchodu s průchodem na ulici – při Zaghlūlově propuštění jako by se obchod invazivně roztáhl až do ulice samotné, v níž patriarchův pomocník Hamzāwī nabízí kolemjdoucím čaj (**obr. 44**).



**obr. 42** - Zubajda se Zanubou vchází do obchodu



**obr. 43** - Zubajda prošla obchodem a usadila se v zadní místnosti



**obr. 44** - výhled z obchodu v den propuštění wafdu, SA stojí vlevo a pozoruje situaci

Zajímavá svými kontrasty je scéna Zubajdina bytu, jež je dějištěm dvou zásadních aktů – opulentního „zásnubního“ večíрку SA a Zubajdy se zpěvem a tancem a Jāsīnovy návštěvy u Zanuby, během níž tam zastihne otce a dozví se tak o jeho skrytém životě. Pro každou z těchto událostí se scéna změní takřka k nepoznání. Při večíрку je místnost plná tančících a zpívajících lidí a naplno osvětlená (**obr. 45**), takže působí slavnostně a společensky. Při tanci je také využit celý prostor scény, včetně přilehlého schodiště. Vzhledem k tomu, že Jāsīnovo velké odhalení se odehraje ve dne, kdy se v bytě žádná velká společenská událost nekoná (**obr. 46**), vytváří prázdný byt až strohý všední dojem, který narušuje jen blýskavý taneční oděv (příslib rozjásaných večerů), za nímž se Jāsīn schovává ve skříni.



**obr. 45** - Zubajdin byt v celé své kráse



**obr. 46** - Zubajdin byt přes den

Odlišný typ filmové scény představují scény demonstrací, jež mírně vybočují ze všeho, co se dá říct o ostatních scénách použitých ve filmu, zejména kvůli tomu, že jsou výrazně epičtějšího charakteru než cokoli jiného ve filmu použitého. Dají se také rozdělit do dvou skupin. První jsou uzavřené ulice. Jde v podstatě o kameru zabírající tok lidí korytem ulice ohrazené dvěma vysokými stěnami stejným způsobem, jakým by



zabírala tok řeky pod mostem (**obr. 47**). Z ulice a okolí není vidět nic kromě vykukujících zdí domů. Druhé jsou rozlehlé a obsahují stromy a tramvaje (**obr. 48**). To je zase jediná scéna, o níž lze s absolutní jistotou tvrdit, že byla natočena v exteriéru, protože i ony ohraničené ulice by teoreticky mohly vzniknout ve studiu. Exteriéry demonstrací jsou proto tolik odlišné od ostatních scén, že jsou montážně poslepovány ze spousty různých lokací a jejich sled není zcela snadné určit, navíc několikero demonstrací ve filmu splývá.



*obr. 47*



*obr. 48*

#### 5.3.4 Osvětlení

Vlastnostmi a funkcemi osvětlení ve filmu se lze pomoci filmové kopie, již jsme měli za účelem analýzy k dispozici, jen těžko detailně zabývat, vzhledem k tomu, že přesvícený efekt většího množství scén může být stejnou měrou režisérským záměrem, vadou materiálu nebo důsledkem špatné kvality použité kopie filmu (**obr. 49**).

Souhrnně se dá říct, že film v denních scénách, zejména v exteriérech, spoléhá převážně na přirozené světlo, v nočních scénách pak používá silné frontální osvětlení eliminující většinu stínů. Film proto působí až na několik výjimečných scén jasným, světlým dojmem.

Stíny se zde vyskytují pouze ve scénách natáčených s použitím přirozeného světla, nenesou tedy žádný metaforický význam, jejich funkce se omezuje na poukázání na denní dobu. Několik scén se odehrává dopoledne v obývacím pokoji domu Bajna 'l-Qaşrajn. Tato opakující se denní doba je pak ve filmu znázorněna stejným úhlem dopadu slunečních paprsků procházejících skrz vyřezávané okno, jež vytvářejí na zdi a na postavách světelnou mřížku. Nejprve jde o scénu, v níž Fahmī oznamuje Amīně své rozhodnutí zasnoubit se s Marjam (po otcově odchodu do obchodu), později se shodné osvětlení objevuje, když SA vyhlašuje v domě zákaz vycházení (**obr. 50, 51**). Právě ona shoda v osvětlení pak diváka upozorňuje na to, že jde o denní dobu, kdy patriarcha

nebývá doma a do dění v rodině nezasahuje a již samotná jeho přítomnost má rušivou funkci.



*obr. 49 - přesvícená scéna*



*obr. 50*



*obr. 51*

Dalším příkladem kreativního využití osvětlení ve filmu je špionážně působící scéna, v níž Fahmī přepravuje tajné dokumenty noční Káhirou a zastaví ho důstojník s žádostí o ‘Ā’išinu ruku. Fahmī se nejdřív objeví jen jako silueta osvětlená zezadu (**obr. 52**) a s tím, jak se přibližuje ke kameře, nabírají jeho rysy na jasnosti. Čekajícího důstojníka díky stínům nespatříme dřív, než popadne Fahmīho za paži (**obr. 53**). Když se pak pozornost přesune na jejich rozhovor, ulice je najednou o poznání světlejší, protože se postavy ocitly v kruhu osvětlení, jež je na diegetické světlo (například pouliční osvětlení) příliš jasné a příliš frontální, ale zato zvýrazňuje tváře obou herců, což je při tomto dialogu nejdůležitější (**obr. 54**).



*obr. 52 - Fahmī se plíží  
noční Káhirou*



*obr. 53 - důstojníková ruka  
překvapuje Fahmīho i diváka*



*obr. 54 - dobře viditelné  
tváře obou*

Zajímavě nasvícená je i scéna patriarchova ponížení britskými vojáky, s tím rozdílem od výše popsané scény, že SA na ni nevzkročí se světlem v zádech, ale s téměř oslňujícím frontálním osvětlením, vrhající dlohou stínu. Silné světlo odrážející se na jeho bílém oděvu neomylně zdůrazňuje důležitost SA v této scéně – jeho postava tak důrazně vyvstává v kontrastu s šedým pozadím, šedými britskými uniformami a černým oblekem jeho spoluzajatce (**obr. 55**). Jeho synové, oděni v černé a krčící se ve stínu, celé scéně přihlíží jen jako neviditelné siluety (**obr. 56**). Když se pak synové rozhodnou

vkročit do světla a otci pomoci, vidíme, že diegetické světlo zde představuje pouze dvojice pochodní, ale celá scéna je přesto víc než dostatečně osvětlena (**obr. 57**).



*obr. 55*



*obr. 56*



*obr. 57*

Z obou předcházejících příkladů lze vyvodit, že potřeba náležitě osvětit scénu u tvůrců zřetelně převážila potřebu vytvářet realistický dojem. Dalším příkladem by mohla být ikonická scéna Amīnina přivítání SA v úvodu filmu (**obr. 58, 59**) – jediným diegetickým zdrojem osvětlení je petrolejová lampa, přesto je celá scéna prochnuta i frontálním osvětlením, nepřírozeně zdůrazňujícím postavy vůči pozadí.

Nejprominentnější příklad využití stínu pak najdeme v závěru snímku, když se Marjam bezprostředně po návratu z demonstrace vyrovnává s Fahmīho smrtí. Celý její obličej se při pohledu na obraz Fahmīho ponoří do hlubokého stínu, takže vidíme jen její nos a oči (**obr. 60**). Ovšem tento záběr není ani tak důsledkem důmyslného osvětlení, jako spíše záběrem vzniklým částečným zcloněním objektivu kamery. To, že je Marjamina truchlící tvář jen částečně viditelná, ale pochopitelně o to více zaměřuje pozornost na její oči, primární ukazatele jejího žalu.



*obr. 58*



*obr. 59*



*obr. 60*

Z výše uvedených příkladů tedy vyplývá, že zatímco scény odehrávající se ve dne, ať už v exteriérech, nebo v interiérech s přirozeným osvětlením, působí právě díky přirozenému osvětlení zcela realisticky, většina nočních scén má nereálný nádech, a to zejména díky frontálnímu osvětlení vysoké intenzity. Postavy v těchto scénách pak jen ostře vystupují z tmavého pozadí, což samozřejmě zdůrazňuje důležitost postav v porovnání s důležitostí prostředí, ale na druhou stranu to redukuje význam prostředí na minimum.

## 6. Závěr

Film *Bajna 'l-Qaṣrajn* jsme tedy zhodnotili z hlediska struktury narace a jejího souladu či případného nesouladu s předlohou, z hlediska převodu nenarativních prvků románu i z hlediska formálního.

Pokud jde o narativ, film sice nezachovává všechny klíčové body zcela přesně, ale žádná ze zásadních funkcí zde nechybí. Zápletka je koneckonců tou částí literárního díla, jež je nejsnadněji převoditelná do filmového média, a menší posuny se při převodu na filmové plátno zpravidla tolerují, i když pak nevyhnutelně více či méně pozměňují celkové vyznění předlohy (např. vyškrtnutí převedení všech funkcí postavy Marjaminy matky na jiné postavy nebo rozdílné pořadí a zobrazení svateb).

Film se oproti předloze vymezuje zejména dvěma řetězci systematických významových posunů. První řetězec změn posouvá vyznění snímku směrem k větší nacionalistické angažovanosti, než jakou vidíme v románu, a ve filmu se projevuje důsledně na několika úrovních. Posuny začínají již na úrovni některých postav, zejména Fahmího, Marjam a SA: Fahmī je mužnější, odvážnější, sebevědomější a zapálený vlastenec již od samého začátku (jeho národní cítění zde nepotřebuje nešťastnou lásku k Marjam jako katalyzátor), Marjam se také účastní revolučního hnutí, což jí dodává na vážnosti, a v posledních záběrech filmu se dokonce symbolicky stane součástí Fahmího rodiny, když společně truchlí, a konečně SA se v podstatě nechá synovými názory obměkčit a před Fahmího smrtí je očividně se synem smířen, aniž by se mu ve filmu přišel syn za svou troufalost omluvit. Na úrovni výstavby děje se změny v tomto duchu projevují zejména brzkým uvedením národní otázky, jež je součástí filmu již od druhé scény Fahmího přísahy, a dále přidáním řady scén, jež jsou v románu pouze zmíněny v rámci Fahmího vzpomínek: schůze studentského výboru, plánování, přenášení a skladování dokumentů a v neposlední řadě samotné masové demonstrace a průvody, opulentní hrdinský pohřeb a patetický závěrečný proslov. Ve snímku je také patrné odosobnění britských okupantů – Julian, románový důvod konce Fahmího nadějí ohledně Marjam, je ve filmu sotva zmíněn, ostatní vojáci zde vystupují jen jako bezejmenná zlá síla (vyskočí na Jāsīna za zálohy, Fahmího téměř bezdůvodně pronásledují a zpřehází celý dům, poníží SA před syny a opakovaně střílí do demonstrantů). Dalo by se tedy říci, že film z roku 1964 posouvá vyznění románu (dopsaného několik měsíců před revolucí roku 1952) směrem k větší nacionalistické a

protibritské angažovanosti, což by mohlo být vnímáno jako úlitba násirovskému režimu ze strany zestátněné egyptské kinematografie.

Druhý řetězec systematických posunů oproti předloze se týká posunů směrem ke střednímu proudu a zalíbení se divákům. Jde o zesílení romantické zápletky Fahmīho a Marjam (spojené s různými posuny zdůrazňujícími její charakterovou čistotu a bezúhonnost oproti předloze), četné taneční scény, použití postavy Jāsīna a místy i Amīny jako komické vložky (a jeho polidštění, když mu matka na rozdíl od předlohy zemře v náručí) a větší cudnost v zobrazení prohřešků postav (Jāsīn ve filmu Nūr v podstatě jen políbí, k Umm Ḥanaḥ se na plátně vůbec nepřiblíží a pokud máme věřit zobrazení ve filmu, SA se Zubajdou pouze zpívá, tančí, případně popíjí) bez ohledu na to, že cenzura byla v době vzniku filmu ještě relativně benevolentní.

Jak víme, režisér *Bajna 'l-Qaṣrajn*, Ḥassan al-Imām, byl specialistou na mainstreamová melodramata, proto není divu, že se i do této románové adaptace snažil zakomponovat co nejvíce prvků tohoto v 60. letech v Egyptě tak oblíbeného žánru. Egyptská kinematografie si po svém zestátnění z obav z nedostatečného financování nemohla dovolit sázet na divácky riskantní projekty, většina filmů vzniklých v tomto období tedy sdílí stejné prvky (mírný melodramatický patos, milostné zápletky, rodinné problémy, taneční čísla). Román *Bajna 'l-Qaṣrajn* byl ideálním materiálem ke zfilmování právě proto, že obsahoval jak zápletku s melodramatickým potenciálem, tak postavy, pohybující se v prostředí, kam by se dala zařadit taneční a pěvecká čísla, navíc šlo o velice populární soudobou literární klasiku, což samo o sobě filmu zajistilo dostatečnou publicitu. Uvážíme-li všechny výše uvedené charakteristiky zfilmovatelnosti románu, dá se říct, že část zápletky týkající se Fahmīho revolučních snah a mučednické smrti je zde vlastně jen vítaným bonusem.

## 7. Bibliografie

### 7.1 Primární prameny

- MAḤFŪZ, Nagīb (2005): *Bajna 'l-Qašrajn*. al-Qāhira: Dār aš-Šarq. ISBN 977-09-1491-6.
- *Bajna 'l-Qašrajn* (Egypt, 1964)  
**Režie:** Ḥasan al-Imām. **Námět:** Nagīb Maḥfūz (román *Bajna 'l-Qašrajn*). **Scénář:** Jūsuf Gauhar.

### 7.2 Sekundární prameny

- BADAWI, Muhammad Mustafa (1992): *Modern Arabic Literature*. Cambridge: CUP. ISBN 0-521-33197-8.
- BARTHES, Roland (1977): *Image-Music-Text*. London: Fontana Press. ISBN 0-00-686135-0.
- BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press. ISBN 0-299-10170-3.
- BORDWELL, David - THOMPSON, Kristin (2010): *Film Art: An Introduction*. Madison: Mc-Graw – Hill Publishing. 9th revised edition. ISBN 978-007-122057-7.
- BORDWELL, David - THOMPSON, Kristin (2010): *Film History: An Introduction*. Madison: Mc-Graw – Hill Publishing. 3rd edition. ISBN 978-007-126794-6.
- CARTMELL, Deborah - WHELEHAN, Imelda (1999): *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge. ISBN 0-415-16738-8.
- CHION, Michel (1994): *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press. transl. Claudia Gorbman (L'Audio-vision, 1990). ISBN 0-231-07898-6.
- DÖNMEZ, Gönul (2007): *The Cinema of North Africa and the Middle East*. London: Wallflower Press. ISBN 978-1-905674-10-7.
- GOMBÁR, Eduard (1999): *Moderní dějiny islámských zemí*. Praha: Karolinum. ISBN 80-7184-599-X.
- GORDON, Haim (1990): *Naguib Mahfouz's Egypt: Existential Themes in his Writings*. Westport: Greenwood Press. ISBN 0-313-26876-2.

- HAFEZ, Sabry (2001): Introduction. In: Mahfouz, Naguib: *The Cairo Trilogy*. New York: Random House, Inc., s. vii xxiii. ISBN 978-0-375-41331-5.
- LEAMAN, Oliver (2001): *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*. London, Routledge. ISBN 0-415-18703-6.
- MCFARLANE, Brian (1996): *Novel to Film – An Introduction to Literary Adaptation*. Oxford: Clarendon Press. ISBN 0-19-871151-6.
- MONACO, James (1977): *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press. ISBN neuvedeno.
- NAREMORE, James (2000): *Film Adaptation*. London: The Athlone Press. ISBN 0-485-30093-1.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (1996): *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-874242-5.
- OLIVERIUS, Jaroslav (1995): *Moderní literatury arabského Východu*. Praha: Karolinum. ISBN 80-7184-043-2.
- ONDRÁŠ, František (2003): *Moderní egyptská próza*. Praha: SET OUT. ISBN 80-86277-30-5.
- RICHTER, Erika (1974): *Realistischen Film in Ägypten*. Berlin: Henschelverlag kunst und Gesellschaft. ISBN neuvedeno.
- SHAFIK, Viola (1996): *Der arabische Film: Geschichte und kulturelle Identität*. Bielefeld: Aisthesis Verlag. ISBN 3-89528-117-4.
- SHAFIK, Viola (2007): *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, Nation*. Cairo: The American University in Cairo Press. ISBN 978-977-416-053-0.
- SOMEKH, Sasson (1973): *The Changing Rhythm: A Study on Naguib Mahfouz's Novels*. Leiden: E. J. Brill. ISBN 90-04-03587-7.
- STAM, Robert (2000): *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers, Inc. ISBN 0-631-20654-X.
- THOMPSON, Kristin (2003): *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. ISBN 0-674-01087-6.
- VATIKIOTIS, Panayiotis J. (1992): *The History of Modern Egypt from Muhammad Ali to Mubarak*. Baltimore: The John Hopkins University Press. 4th ed., 2nd printing. ISBN 0-8018-4215-8.



### **7.3 Internetové zdroje**

- <http://www.al-bab.com/arab/cinema/film1.htm>
- <http://www.imdb.com/>
- <http://www.wikipedia.org>
- <http://www.pravidla.cz/>

## **8. Seznam příloh**

- **Rozbor filmu**
- **Plakát k filmu**